

FELIPE COPETTI HICKMANN

**MÚSICA, CINEMA E TEMPO NARRATIVO:
Uma abordagem analítica dos problemas de continuidade**

CURITIBA

2008

FELIPE COPETTI HICKMANN

MÚSICA, CINEMA E TEMPO NARRATIVO:

Uma abordagem analítica dos problemas de continuidade

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de mestre. Curso de Pós-
Graduação em Música, Setor de Ciência
Humanas, Letras e Artes, Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

CURITIBA

2008

FELIPE COPETTI HICKMANN

MÚSICA, CINEMA E TEMPO NARRATIVO
Uma abordagem analítica dos problemas de continuidade

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, pela comissão formada pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza
Departamento de Música, USP

Prof. Dr. Claudiney Carrasco
Instituto de Artes, UNICAMP

Curitiba, 25 de agosto de 2008

A minha família.

AGRADECIMENTOS

Eu não sei onde teria ido parar esse trabalho se não fosse a serenidade inabalável do Norton. Mais do que orientar, ele teve paciência quase monástica pra me tirar de algumas boas enrascadas conceituais. O Norton é um cara ponderado; ele deu eixo à minha falta de equilíbrio. Foi o orientador que eu precisava.

A primeira orientação que o Rodolfo me deu foi quando eu vim pra Curitiba, com 17 anos, e procurava um lugar pra morar. De lá pra cá, foi com ele que eu aprendi a pensar sobre música. O Rodolfo é um professor no que o termo tem de mais nobre, e mostrou isso em pelo menos três ou quatro oportunidades, quando opinou sobre o trabalho com objetividade salvadora. A referência certa, na hora certa.

Meus pais e minha irmã são criaturas raras. Eu escreveria outra dissertação pra agradecê-los por tudo o que veio culminar aqui, mas dá pra resumir falando em caráter, persistência e dignidade. Eles nunca me disseram uma palavra que não fosse de incentivo. Devo muito a eles, e a melhor parte é ter certeza que nunca vão me cobrar por isso.

Algumas pessoas tomaram parte mais diretamente ao longo desses dois anos; as principais delas são meus amigos Juca e Vinícius, que moram comigo e não só me aturaram, como ajudaram com sugestões de filmes e livros, se empenharam comigo em longas conferências ao redor da térmica do café, me tiraram de dentro do quarto e me fizeram rir e falar bobagens quando era isso que eu precisava.

Tem ainda o João Casé e o Jomar (fornecedor oficial de pizza dessa dissertação), que fizeram parte da casa por tanto tempo; e as damas todas: Sici, Marjori, Juju, Brenda, Uyara, Samantha, por me deixarem feliz tantas vezes, por serem tão bonitas, e por me ensinarem (mesmo que sem querer) a enxergar as coisas com mais suavidade.

Os amigos queridos! Gaúcho e Débora, Vivian, João Marcelo, Rodrigo, Thiago e Lígia, Schubert, Igor, Marcelo e Tereza, Filipe, o FATO, e tantos outros.

Algumas pessoas ajudaram a botar ordem na minha confusão mental, leram o trabalho com paciência, criticaram e colocaram muitos pingos em muitos is: Deborah Fuks, Viviane Botton e Leonardo Palma, muuuuuuito obrigado pelas aulas!

Fica um agradecimento também pro Filipe Salles, que mandou pra mim de São Paulo uma cópia do inencontrável livro da Claudia Gorbman, e pro Ney Carrasco, pelas considerações no parecer de qualificação.

Porque o tempo é uma invenção da morte:
não o conhece a vida - a verdadeira -
em que basta um momento de poesia
para nos dar a eternidade inteira.

QUINTANA

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação acerca das relações entre a música e a organização do tempo narrativo em cinema. Para isso, é realizada uma revisão de literatura procurando aprofundar temas como o tempo, sua percepção e aplicação como fundamento da narrativa; os mecanismos cognitivos envolvidos na assimilação da música em contexto audiovisual; e as relações existentes entre o tempo narrativo e a forma do discurso musical. Por fim, são analisados três filmes cuja configuração do tempo narrativo apresenta interesse especial ao objeto proposto, tendo como objetivo identificar particularidades da trilha musical nesse contexto.

ABSTRACT

This dissertation investigates the relations between music and the organization of narrative time in films. For that, a literature review is carried out on such themes as: time, its perception and application as a base for narrative; the cognitive devices involved in the assimilation of music in audiovisual context; and the relations between narrative time and the form of musical speech. Finally, analyses of three movies pertinent to the subject are accomplished, intending to identify particularities of musical soundtracks in this context.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 3.1: Os mecanismos de acesso às emoções, de acordo com Meyer (1956).	64
Figura 4.1a: Antecedente do 1º tema.	80
Figura 4.1b: Início da transição.	81
Figura 4.2: Transformação temática do 1º para o 2º tema.	83
Figura 4.3a	84
Figura 4.3b	84
Figura 4.3c	84
Figura 4.4a	85
Figura 4.4b	85
Figura 4.5a	89
Figura 4.5b	90
Figura 4.5c	90
Figura 4.5d	91
Figura 4.6	92
Figura 4.7	93
Figura 4.8	94
Figura 5.1	104
Figura 5.2	104
Figura 5.3	105
Figura 5.4	105
Figura 5.5: Transformação temática do Tema de Sycorax.	106
Figura 5.6: Transformação temática nas formas clássicas.	107
Figura 5.7: Pólos estéticos da trilha musical em <i>Irreversível</i> .	117
Figura 5.8: Transformação da estética sonora ao longo da narrativa.	120
Figura 5.9	131
Figura 5.10	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 4.1: Plano formal da exposição.	86
Tabela 5.1: Análise de <i>Prospero's Books</i> .	108
Tabela 5.2: Análise de <i>Irreversível</i> .	121
Tabela 5.3: Análise de <i>A Passagem</i>	139

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Justificativa	16
1.2 Objetivos	18
1.2.1 Geral	18
1.2.2 Específicos	19
1.3 Metodologia e Revisão de Literatura	28
2 TEMPO, CONSCIÊNCIA E ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	32
2.1 Do Tempo Narrativo	32
2.1.1 Ordem	33
2.1.2 Duração	35
2.1.3 Frequência	41
2.2 Do Tempo Psicológico	43
2.2.1 Introdução	43
2.2.2 Sobre a Experiência do Tempo	47
3 MÚSICA DE CINEMA À LUZ DA PSICOLOGIA COGNITIVA	54
3.1 Introdução	54
3.2 Da Atenção	54
3.3 Da Emoção e da Memória	59
4 TEMPO E NARRATIVA MUSICAL: A SONATA OP. 32 N.1 DE BEETHOVEN	72
4.1 Introdução	72
4.2. O Tempo na Narrativa Musical	73
4.3. Tempo Narrativo na Sonata op. 31 n. 2	78
5 MÚSICA E DISTORÇÕES DE TEMPO NARRATIVO EM CINEMA	96
5.1 Prospero's Books: Música, Realidade e Ilusão no Espaço da Cena	96
5.1.1 Introdução	96
5.1.2 Ritmo e Realidade da Narrativa	98

5.1.3 Fonte Sonora e Tempo Narrativo	101
5.1.4 Música e Abordagem Temática	103
5.1.5 Conclusões	107
5.1.6 Tabela Analítica de <i>Prospero's Books</i>	108
5.2 Irreversível e a Reversão do Discurso	111
5.2.1 Introdução	111
5.2.2 Trilha Musical e Direção do Discurso: dois pólos estéticos opostos	114
5.2.3 Rumo ao Interior da Narrativa: uma proposta de expansão	118
5.2.4 Tabela Analítica de <i>Irreversível</i>	121
5.3 A Passagem: No Ritmo de uma Alucinação do Tempo	124
5.3.1 Introdução	124
5.3.2 Música e Som: uma única estética sonora	128
5.3.3 Recorrência Temática e Diegese	130
5.3.4 Trilha Musical e Organização do Tempo	133
5.3.5 Conclusões	138
5.3.6 Tabela Analítica de <i>A Passagem</i>	139
6 CONCLUSÕES E IMPLICAÇÕES	144
REFERÊNCIAS	147
1. Bibliográficas	147
2. Filmográficas	149
3. Discográficas	153
ANEXOS	154
1. DVD Anexo: Índice de Cenas	154
2. CD Anexo: Índice de Faixas	154

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Tendo a pouco completado seu primeiro século de existência, o cinema atravessa um período muito particular de sua história. Após se consolidar como forma de arte que melhor conseguiu adaptar as demandas estéticas da arte contemporânea à aceitação de um público amplo, e experimentar em pouco mais de cem anos um acervo de novas tendências artísticas que o equipara à grande trajetória vivida por tradições mais antigas, como a literatura, a música ou as artes plásticas, o cinema ingressa no século XXI dispondo de um repertório de possibilidades narrativas e estéticas cujas dimensões ultrapassam as de qualquer outro momento histórico. O simples alinhar-se à modernidade em seus diversos aspectos, no entanto, não chega a constituir uma exceção. Surgido no início do século XX, o cinema é fruto de uma era de comunicação facilitada e incrementos técnicos crescentes, tendo, por esse motivo, permitido a produtores e diretores dispor constantemente das ferramentas para elaborar e desenvolver sua arte na medida em que se faziam disponíveis. Esta, em última análise, parece constituir uma espécie de vocação do próprio cinema: a agilidade com que se integra e interage com sua própria época.

Este trabalho surge da constatação de que, mesmo para uma tradição tão ligada à atualidade, o momento que se atravessa é singular. Os últimos anos têm revelado uma produção consistente e prolífica de filmes dotados não apenas de expressiva qualidade técnica, mas também de uma perspectiva diferenciada no que se refere aos procedimentos narrativos. A narrativa cinematográfica, como ficará claro, já se encontra em um plano avançado de pesquisa e experimentação há pelo menos três ou quatro décadas, e para constatá-lo basta observar que grande parte da bibliografia relevante sobre o tema, como partes expressivas da produção de teóricos como Christian Metz e Jacques Aumont, além de publicações importantes como a *Cahiers du Cinema*, datam de antes da década de 80. Problemas de tempo, modo e voz narrativa já encontravam espaço amplo de experimentação na obra de diretores como Akira Kurosawa, Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman e Federico Fellini. O que se observa de diferenciado na produção recente é o uso crescente e disseminado desses recursos, antes associados sistematicamente à obra de alguns poucos diretores (no que

se convencionou chamar de *cinema de autor*), ou a movimentos específicos (como a *nouvelle vague* francesa e o *free cinema* inglês). Atualmente parece haver espaço e demanda crescentes por abordagens narrativas experimentais, de maneira mais descentralizada e independente de movimentos ou autores. Exemplos dessa tendência são filmes como *Corra Lola, Corra* (1998)¹, *Amores Brutos* (2000)², *Irreversível* (2002)³, *21 Gramas* (2003)⁴ e *Mais Estranho que a Ficção* (2006)⁵, que empregam recursos narrativos afastados dos padrões do cinema comercial, e mesmo assim obtiveram distribuição ampla e boa aceitação do público sem necessidade de filiação a movimentos que validassem suas propostas estéticas.

A plena compreensão desse tipo de enredo, no entanto, exige muitas vezes um esforço especial do espectador comum. Acostumado aos caminhos propostos usualmente por narrativas mais convencionais, que conduzem do discurso ao significado com maior facilidade, esse espectador pode se ver muitas vezes desorientado em meio a roteiros repletos de descontinuidades de tempo, acelerações e desacelerações do discurso, mudanças súbitas de voz ou contexto narrativo. É o que mesmo um cinéfilo experimentado vivencia em um filme como *Cidade dos Sonhos* (2001), dirigido pelo cineasta norte-americano David Lynch. Mergulhado em uma narrativa temporalmente desconexa e repleta de interferências surrealistas, o espectador encontra dificuldades em identificar relações de causa e consequência, e não se sente seguro das identidades dos personagens, que frequentemente surgem, desaparecem ou até mesmo trocam de personalidade⁶.

Essa dificuldade faz parte do jogo proposto pelo autor, e sem ela uma imensa parte do potencial estético de *Cidade dos Sonhos* se perderia, revelando uma história banal em diversos aspectos. Empregando-se a metáfora de Umberto Eco (2002), o texto narrativo pode ser comparado a um bosque, repleto de caminhos possíveis, e que demanda a todo instante que o leitor opte por alguns deles em detrimento de outros. Ciente de seu próprio hermetismo, *Cidade dos Sonhos* espalha por seu “bosque da narrativa” algumas “pistas” que podem guiar o espectador em direção a um nível mais profundo de assimilação da história. A pergunta que se apresenta a esta altura, que motivou esse trabalho e que serve como ponto de partida para a

¹ Direção: Tom Tykwer.

² Direção: Alejandro González-Iñárritu.

³ Direção: Gaspar Noé.

⁴ Direção: Alejandro González-Iñárritu.

⁵ Direção: Marc Forster.

⁶ O crítico de cinema Vladimir Safatle (2003, p. 2) menciona que, em *Cidade dos Sonhos* (2001), “(...) o que era muito familiar deve transformar-se em estranho. Estratégia que abre espaço à experiência do real através do embaralhamento das noções de identidade e semelhança que estruturam nosso universo estável de referências”.

discussão subsequente, diz respeito aos recursos de que a trilha musical dispõe para atuar na estruturação e percepção do tempo narrativo em roteiros dessa natureza. Em outras palavras, a busca que se propõe é por “veredas musicais” em meio ao bosque da narrativa: atalhos e inspirações sonoras que se oferecem ao espectador, como melodias soando entre as árvores e clareiras, e sugerindo caminhos a serem seguidos.

O filme *Três Enterros* (2005), do ator e diretor norte-americano Tommy Lee Jones, pode contribuir com um esclarecimento necessário, ainda que meramente introdutório, acerca do que se entende por “descontinuidades de tempo”. A história narrada é a de um morador de uma pequena cidade norte-americana, que decide conduzir o corpo de um amigo que foi assassinado a um enterro apropriado em sua cidade-natal, no México. Este é o ponto de partida do filme, ou seja, do discurso que apresenta a história em questão. Enquanto essa linha narrativa evolui, no entanto, são introduzidos de forma intermitente *flashes* reveladores sobre a cena do assassinato, ocorrida evidentemente antes do ponto de partida do filme. Esta já representa, em si, uma distorção da temporalidade do *discurso* em relação à temporalidade da *história*: os eventos representados nos *flashes* não estão acontecendo naquele instante; são, isso sim, uma retrospectção de eventos ocorridos em um momento anterior da história. O desemparelhamento promovido por *Três Enterros*, no entanto, vai um pouco mais longe: parte dos fragmentos retrospectivos é apresentada “de trás pra frente”, isto é, eventos ocorridos *depois* são apresentados *antes*. Tomando-se de empréstimo a representação utilizada por Genette (1976) para descrever casos como esse, e que será de serventia constante neste trabalho, pode-se dizer que uma certa seqüência de eventos A B C é apresentada na forma C B A.

A esse desemparelhamento entre a ordem temporal do discurso e da história dá-se o nome de *anacronia* narrativa (GENETTE, 1976). Fenômeno semelhante é o da *anisocronia* (id.), que transfere o mesmo tipo de disparidade para a dimensão das durações: a duração de um determinado fragmento da história não é a mesma de sua representação no discurso, que tanto pode acelerá-la quanto retardá-la. Dentre as anisocronias, o *sumário*, em especial, é especialmente típico da linguagem do cinema: trata-se da narrativa em velocidade ampliada, resumida apenas às partes fundamentais de um determinado evento ou trajetória. É graças à narrativa sumária que se torna possível, em cinema, projetar períodos maiores do que a duração do filme. Em *Snatch: Porcos e Diamantes* (2000)⁷, por exemplo, a viagem de um

⁷ Direção: Guy Ritchie.

joalheiro de Nova York a Londres é resumida a cinco tomadas seguidas, todas com duração inferior a um segundo: a porta de um táxi se fechando; o joalheiro bebendo uma dose, já dentro do avião; o avião no ar; o carimbo de imigração sobre seu passaporte e, finalmente, a luz de um novo táxi se apagando, na chegada a seu destino. Nesse caso, um período ficcional de algumas horas é convertido em quatro segundos de projeção.

As anacronias e anisocronias, bem como os problemas de *frequência* narrativa (referentes aos efeitos de *repetição*) são fundamentais à discussão que se desenvolve a seguir – restrita especificamente às questões de tempo narrativo e excluindo assim, a partir da fenomenologia de Gérard Genette (1976), os aspectos de voz e modo narrativos. Seu verdadeiro foco, no entanto, se encontra na interseção da narrativa fílmica com o fenômeno musical, rico em particularidades e potencialidades de significação e integração a outras manifestações narrativas. Sendo a música uma arte cronológica⁸, é razoável especular que possa se articular à imagem em movimento na elaboração de processos discursivos sensíveis aos diversos modos de organização do tempo narrativo. Essa é a hipótese central da pesquisa em curso; seus objetivos se referem à identificação, por meio de análises dirigidas, de alguns procedimentos usados na produção fílmica recente para lançar mão desse potencial inerente à trilha musical. Os três filmes analisados, *Irreversível* (2002, dirigido por Gaspar Noé), *A Passagem* (2005, direção de Marc Forster) e *Prospero's Books* (1991, direção de Peter Greenaway), apresentam perspectivas inteiramente diversas no que se refere à organização do tempo narrativo, assim como ao modo com que a trilha musical é inserida nesse processo.

Ao longo das análises, alguns recursos específicos da estruturação musical são abordados de maneira detalhada, como a *transformação temática*, conceito desenvolvido por Rudolph Réti (1961) para compreender e discutir procedimentos de reconfiguração de materiais temáticos ao longo do discurso musical. A hipótese, nesse caso, é de que processos usuais à sintaxe da música possam apresentar algum tipo de contribuição à linguagem fílmica quando relacionados a um discurso audiovisual que lhes atribua significado.

Também são observadas atentamente as possíveis implicações da trilha musical sobre a experiência de tempo do espectador. Na exibição de um filme, a platéia se vê envolvida em uma complexa trama de temporalidades, implícitas na velocidade das imagens, na organização do discurso musical, no conteúdo do roteiro e no ritmo da montagem. Sua

⁸ “A música (...) baseia-se numa sucessão temporal, e exige uma memória alerta. Sendo assim, a música é uma arte *cronológica*, assim como a pintura é uma arte *espacial*. A música pressupõe, antes de tudo, certa organização do tempo, uma crononomia (...)” (STRAVINSKY, 1996, p. 35).

percepção do tempo, por consequência, é muito diferente da que encontra em quaisquer outras experiências cotidianas. São discutidos ainda os efeitos da música sobre a compreensão e assimilação do tempo narrativo, com atenção redobrada sobre a circunstância de sua aplicação – se como conteúdo diegético (isto é, presente na história que é contada) ou não-diegético (exterior à história, portanto contido apenas no discurso).

Os conceitos e hipóteses introduzidos até aqui encontram o oportuno e necessário aprofundamento ao longo dos capítulos de revisão bibliográfica, e são discutidos e verificados por ocasião das análises finais. Por ora, basta desejar que o processo de pesquisa não resulte árido e inacessível, mas derive em favor de um entendimento sempre maior e mais fértil do cinema, da música e do próprio texto narrativo, motivações últimas e centrais para a dedicação que aqui se dispensa com o devido merecimento e apreço.

1.1 Justificativa

Uma das motivações essenciais deste trabalho é a necessidade de verificar se, em correspondência ao viés arrojado e propositivo observado na abordagem do tempo narrativo dos filmes que são seu objeto, as trilhas musicais também se permitem reformular em alguma instância. Uma observação incipiente parece apontar que, enquanto as inúmeras sutilezas temporais da narrativa fílmica têm encontrado terreno fértil a uma experimentação consciente e prolífica, à música se usa ainda atribuir um papel predominantemente ilustrativo, pouco atento a seu papel determinante na maneira como o espectador organiza, assimila e compreende o tempo. Essa potencialidade é tão inerente à natureza da música quanto à de qualquer outra forma de discurso, visto que sua própria existência se fundamenta na sucessão de eventos sonoros distribuídos no tempo.⁹ Desse ponto de vista, revela-se pertinente uma investigação acerca das formas como a música tem sido aplicada quando inserida nesse tipo de circunstância narrativa.

Quanto à bibliografia dedicada aos problemas de música e tempo narrativo em cinema, há referências abundantes sobre cada um dos temas relacionados: a teoria fílmica e literária, os aspectos cognitivos envolvidos na assimilação de estímulos audiovisuais, e ainda as amplas discussões já realizadas e publicadas sobre o tempo e a narrativa musical. A produção bibliográfica específica a respeito das relações entre trilha musical e narrativa em cinema, no entanto, é radicalmente mais restrita, especialmente em língua portuguesa. Quando finalmente se delimita o foco em direção às questões de tempo narrativo, as referências disponíveis acabam se restringindo a alguns poucos artigos em periódicos estrangeiros. O mesmo vale para o campo da análise: a pouca produção existente, reduzida ainda àquela acessível, resulta em atenção mínima ao objeto delimitado aqui. O pesquisador interessado em um maior aprofundamento nessa área acaba por se deparar com a inacessibilidade da maior parte das referências, fato que põe em evidência a necessidade de expandir urgentemente a bibliografia dedicada ao tema, com efeitos positivos sobre a produção científica subsequente.

As discussões levantadas também se mostram pertinentes a uma docência comprometida com a atualidade da produção musical e cinematográfica. Muito embora as bases técnicas e estéticas do filme e da trilha musical já estejam estabelecidas de maneira

⁹ “‘(...) A musical text (...) is not a mere sequence of sounds any more than a literary work is a sequence of words’, and thus it can be included among all other discourses.” (SAMUELS apud MICZNIK, 2001, p.196).

permanente na obra dos grandes teóricos, diretores e compositores do século XX, é imprescindível um olhar atento ao próprio tempo: mesmo décadas após a consolidação de escolas e movimentos fundamentais na história do cinema, ainda se verifica um fôlego criativo abundante em parcela considerável da produção da última década. Dessa constatação resulta a priorização de filmes recentes como objetos de análise.

Por fim, a justificativa determinante para a realização de um trabalho dessa natureza, bem como de qualquer empreendimento que demande níveis semelhantes de envolvimento e dedicação, é talvez a mais simples de todas elas: o impulso de aprofundar um tema que desperta curiosidade e interesse. Não haveria qualquer resultado possível sem essa motivação essencial. Desse ponto de vista há segurança do êxito, visto que a realização se encontra no próprio processo. Outros resultados, por outro lado, são esperados, e o principal deles é que as conclusões e implicações impulsionem pesquisas subseqüentes, ou simplesmente estimulem um envolvimento mais profundo e intenso com o cinema e sua música.

1.2 Objetivos

1.2.1 Geral

Em uma definição resumida, o objetivo geral deste trabalho é **investigar possíveis contribuições da trilha musical à articulação do tempo em narrativas fílmicas**. As narrativas em questão são aquelas cuja temporalidade se desvia dos padrões de causalidade direcional, de equivalência plena entre história e discurso. Há, em cinema, numerosos recursos já amplamente teorizados para produzir o deslocamento entre as duas dimensões do tempo narrativo, e esta investigação baseia-se na convicção de que a trilha musical também possui atributos que lhe qualificam a integrar esse processo. A música, por sua maneira característica de articular um discurso sonoro, dispõe de uma temporalidade própria, derivada diretamente de seus processos e materiais. A esse respeito, Vera Micznik (2001, p. 196) cita o musicólogo Fred Maus, para quem, do ponto de vista do ouvinte, “a sucessão de eventos musicais, como uma série de ações ficcionais, se equipara à atividade de acompanhar ações em uma peça ou romance”¹⁰.

Em cinema, o tempo musical se integra e relaciona a um complexo em que diversos conteúdos temporais interagem, implícitos na duração da história, no ritmo em que é representada no discurso, na velocidade da edição, além da própria dimensão sonora de um filme, que abarca ainda os sons diegéticos (como as falas dos personagens e demais ruídos da cena). Investigar as condições em que se verifica essa incorporação da música a uma narrativa internamente múltipla e volúvel é o objetivo maior, foco ao qual apontam todas as discussões e análises decorrentes da pesquisa.

¹⁰ “Fred Maus (...) sees the narrative quality of music from a perceiver's point of view, likening the succession of 'musical events as a series of fictional actions' to the activity of following actions in a play or a novel.”

1.2.2 Específicos

Determinar possíveis funções da trilha musical quando relacionada à organização do tempo narrativo.

Grande parte das publicações disponíveis sobre a música de cinema gira em torno de seu caráter *funcional*, ou seja, a prática de se atribuir à música aplicações específicas dentro do complexo audiovisual. São recorrentes, por exemplo, as discussões a respeito de uma certa vocação, inerente à trilha musical, para determinar o caráter emocional das cenas, contextualizar épocas e meios sociais, sugerir ou reafirmar aspectos da história narrada, prover continuidade à montagem, realizar a chamada “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*) - efeito que ajuda o espectador a “esquecer” do caráter ficcional do filme, possibilitando por isso um envolvimento emocional amplificado - ou até mesmo preencher vazios entre as falas de um diálogo (FISCHOFF, 2005; GORBMAN, 1987). Poucas dessas funcionalidades, no entanto, têm relação direta com a estruturação do tempo narrativo. É pertinente, portanto, identificar as contribuições que poderiam derivar de uma relação mais estreita entre a música e articulação do tempo em cinema.

Uma primeira possibilidade é a que relaciona a organização do discurso musical ao entendimento do enredo. Nesse contexto, a música seria elemento importante à compreensão da história pelo espectador – uma função especialmente concernente quando se tem por objeto filmes cujo tempo da narração se desvia do tempo narrado. Uma ilustração desse tipo de aplicação da trilha musical se encontra no filme *Ladrões de Sabonete* (1989), dirigido por Maurizio Nichetti. O filme apresenta alternadamente três histórias, situadas em épocas diferentes. Cada história possui sua própria identidade musical: a primeira, situada no passado ficcional, remete à música de cabaré; a segunda tem trilha musical inteiramente diegética, proveniente dos comerciais de uma televisão ligada; e a terceira e última simplesmente não apresenta música. No caso de *Ladrões de Sabonete*, há outros aspectos da narrativa que ajudam ao espectador discernir as três histórias com facilidade. Alguns dos filmes que são objeto aqui, no entanto, apresentam estruturação um tanto mais nebulosa, de forma que qualquer elemento do discurso, inclusive a música, pode em algum momento ser providencial ao esclarecimento de determinados aspectos da história.

Outra hipótese a ser investigada é de a música adquirir função importante na impressão de realidade proposta pelo filme. Em artigo publicado na revista *Narrative*, Richter

(2005) exemplifica alguns casos de narrativa cinematográfica em que o roteiro contém inconsistências do ponto de vista de reprodução da realidade. Richter sugere que esse tipo de experiência, da qual fazem parte as quebras da linearidade narrativa, tem como possível consequência tornar o espectador consciente da natureza fictícia do filme. Isso se dá porque, ao se deparar com um lapso da linearidade temporal, o espectador se vê obrigado a buscar uma explicação racional que o justifique. Nesse processo, torna-se evidente que o que está sendo analisado é uma ficção, visto que a realidade não dispõe desse tipo de recurso. Nos termos de James Phelan (apud RICHTER, id., p. 12), “o componente mimético falha de maneira a nos tornar mais conscientes do componente sintético do que deveríamos”¹¹.

Na maioria dos exemplos analisados por Richter, os casos em discussão são de falhas acidentais, ou seja, resultantes de narrativas incoerentes ou mal-realizadas. O que se discute aqui, por outro lado, são casos em que a temporalidade é manipulada de maneira deliberada e intencional. O tempo narrativo, ao invés de se apresentar como um tecido contínuo sobre o qual uma história é contada, é recortado e costurado novamente em uma nova posição (por meio das anacronias), ou ainda “esticado” ou “amassado” (efeito das anisocronias). Ao invés de se restringir à temporalidade da história narrada, o autor, nesses casos, converte o próprio tempo narrativo em objeto de manipulação. É o que se verifica em filmes como *Amnésia* (2001)¹² e *Irreversível* (2002): suas histórias são contadas do final para o começo. Essa não é, evidentemente, uma maneira verossímil de se representar a realidade: trata-se de uma perspectiva que só se aplica à ficção. Ao percebê-lo, o espectador se vê obrigado a assumir que está diante de uma elaboração humana – efeito que vai na contramão de um dos principais atributos do cinema: sua capacidade de suscitar no espectador, junto à ilusão do movimento, a ilusão da realidade.

A rigor, o espectador sempre está consciente de que a narrativa fílmica é uma simulação, qualquer que seja a maneira com que discorra sua temporalidade, já que existe um aparato técnico necessário à sua reprodução. A esse respeito, há que se retomar o pressuposto da “irrealização”, que segundo Metz (1977) é indispensável à definição da narrativa como tal: Só é real o *hic et nunc*, aquilo que se presencia no local e no momento em que acontece. Para Metz (id., p. 35), “o acontecimento narrado sempre foi irrealizado *antes*, no momento mesmo em que foi percebido como narrado”. Por definição, uma narrativa só se qualifica como tal se

¹¹ “(...) the mimetic component of the film fails in ways that make us more aware than we ought to be of the synthetic component.”

¹² Direção: Christopher Nolan.

sua natureza ficcional (ou seu distanciamento em relação ao fato narrado) estiver clara ao espectador. Isso nada tem a ver, como se vê, com a *impressão* de realidade da narração: “O realismo diz respeito à *organização do conteúdo*, não à *narratividade como estatuto* (...)” (METZ, id., p. 35).

O realismo que usualmente se atribui ao cinema deriva, em primeiro lugar, de sua capacidade de proporcionar ao espectador uma experiência simultânea do tempo e do espaço ficcionais: o espaço representado na imagem *se move*, evidenciando a existência de um processo, de um desdobramento sobre a dimensão do tempo. Quando um filme opta por desconstruir a cronologia da história que narra, o que se verifica é a recusa de uma funcionalidade inerente ao próprio cinema – a de emular a realidade ao reproduzir seu tempo com precisão. A narrativa em si recebe, assim, um valor estético, e é por possuir esse valor que se apresenta como um objeto complexo de estudo.

A autonomia estética do discurso narrativo era tida como uma conquista pelos próprios modernistas literários que a conceberam. Bradbury (1989, p. 203) lembra que Virginia Woolf, em seu ensaio chamado “A ficção moderna”, “clamava por uma ficção mais voltada para dentro, um romance livre das velhas convenções e cronologias, uma obra de liberdade estética moderna”. Essa liberdade, no entanto, não se dava sem razão: era justificada pela concepção do “fluxo de consciência”: “A ficção moderna é moderna na medida em que exprime uma consciência modificada da existência (...). Ela depende de uma percepção da vida tal como ela é vivenciada esteticamente” (BRADBURY, 1989, p. 203).

Se as intervenções sobre a linearidade do tempo narrativo podem enfraquecer a ilusão de realidade, cabe especular como a música se insere nessa circunstância. Em uma análise preliminar, é razoável supor que a música poderia atuar como “costura” das discontinuidades de tempo, se aplicada de maneira a atenuar as dobras deixadas pelas interrupções do fluxo narrativo. Nesse sentido, Claudia Gorbman (1987, p. 5) sugere:

(...) prioritário entre seus objetivos (*da música de cinema*) (...) é o de apresentar ao espectador um objeto visual verossímil: menos crítico, menos ‘desperto’. Essa noção tem diversas conseqüências importantes. A música pode atuar como um dispositivo ‘de sutura’, contribuindo com o processo de converter enunciação em ficção, reduzindo a consciência da natureza tecnológica do discurso fílmico.¹³

¹³ “(...) primary among its goals, nevertheless, is to render the individual an untroublesome viewing subject: less critical, less ‘awake.’ This notion has several important consequences. Music may act as a ‘suturing’ device, aiding the process of turning enunciation into fiction, lessening awareness of the technological nature of film

Ao tornar o objeto menos “crítico”, menos “desperto”, a música contribui para transformar as discontinuidades de tempo em eventos fluentes e verossímeis – ou seja, dilui os possíveis prejuízos da discontinuidade narrativa à impressão de realidade.

Outra propriedade da música passível de análise é sua capacidade de modificar a percepção das durações. Ney Carrasco (2003, p. 75), comenta que “(...) por meio da música, cria-se o tempo da narrativa, paralelo e distinto do cronológico. O fluir do tempo no eixo narrativo pode ser mais lento ou acelerado e a música é uma ferramenta que nos permite atingir esse fim com precisão”. Esse recurso se mostra especialmente profícuo nos contextos audiovisuais, já que os efeitos de velocidade obtidos através da música não precisam necessariamente coincidir com o fluxo do tempo sugerido pelos outros elementos do discurso. O filme *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, representa um exemplo pertinente: enquanto são projetadas imagens muito aceleradas de cenários cuja modificação é usualmente lenta, a trilha musical minimalista de Philip Glass sugere o contrário ao dispor figuras rítmicas muito lentas. No mesmo filme, também se verifica o fenômeno inverso: a velocidade das imagens é retardada ao extremo, enquanto a música preenche o mesmo intervalo com materiais em profusão. Trata-se de um uso narrativo consciente da trilha musical, declaradamente focado na manipulação do tempo: o resultado narrativo seria inteiramente diferente se os autores optassem por uma trilha musical condizente com a temporalidade da imagem em movimento.

As possíveis interações entre o fluxo temporal implícito na música e aquele sugerido pelo filme não se restringem à velocidade de projeção da imagem em movimento. O caráter emocional de uma cena, por exemplo, pode interferir na percepção de tempo do espectador, assim como seu nível de envolvimento ou compreensão da história, e mesmo outros recursos da linguagem fílmica, como a velocidade da montagem. Todos são elementos passíveis de interação com a música na determinação de uma cadência, de um ritmo da narrativa.

É necessário esclarecer que não existe em cinema qualquer obrigatoriedade em relação ao emprego da trilha musical como uma ferramenta “funcional”. A música atua em um filme, antes de tudo, como um elemento determinante de sua estética. Desse ponto de vista, é facultado aos autores de um filme conceber a música de maneira que escancare sua irrerealidade, que seja mais um elemento a confundir o espectador, ao invés de conduzi-lo, ou

que não produza efeito algum sobre sua percepção do tempo. De toda forma, não são usos menos narrativos: o realismo e a ficção deliberada, o domínio das referências e seu completo abandono, são todos elementos à disposição do ato criativo. Sua combinação, aplicação ou desuso, em quaisquer medidas, são fruto de escolhas cuja direção é sempre decisiva no resultado estético do filme.

Identificar as implicações da circunstância narrativa da música sobre a assimilação do tempo narrado.

Faz-se necessário dirigir uma atenção especial à questão da *diegese*, central às discussões sobre a linguagem do cinema. Em uma definição resumida, entende-se que o som *diegético* “é interpretado pela mente como pertencente ao mundo mostrado pela imagem”, enquanto o som *não-diegético* não pertence a este mesmo universo (COELHO DE SOUZA, 2008, p. 20). Isso equivale a dizer que, se dentro do contexto ficcional uma bomba explode, o som produzido por ela será *diegético* (esteja a bomba sendo mostrada pela imagem ou não). Por outro lado, uma trilha musical que venha “de fora” do mundo representado tem o *status* de uma intervenção *não-diegética*, de um artifício técnico adicionado ao filme para obter um determinado efeito narrativo, funcional ou estético. Grande parte da tradição das trilhas musicais repousa na música *não-diegética*, que precede o próprio cinema falado (e, portanto, o som *diegético*). Aumont (2002, p. 44-45) lembra que, nas décadas que precederam o advento do som sincronizado, “o único som que acompanhava a projeção do filme era, mais freqüentemente, a música de um pianista ou de um violonista e, às vezes, de uma pequena orquestra”.

A oposição conceitual entre música *diegética* e *não-diegética* em cinema costuma estimular a criatividade de diretores e produtores. São comuns transições em que soa uma música sem proveniência definida, criando no espectador a ilusão de que ela está fora do espaço ficcional; na sequência, a montagem mostra que a música na realidade provinha de um instrumentista ou aparelho de som que estava fora do campo visual. O contrário também é comum: um personagem liga um rádio, e a música que sai dele é *diegética*; em seguida, a cena muda e a música continua soando – tornando-se *não-diegética*. Um exemplo curioso se encontra no filme *O Show de Truman* (1998), dirigido por Peter Weir. Uma sequência mostra Truman dormindo, enquanto soa uma música delicada, adequada às imagens. Quando o espectador já aceitou que a música não é *diegética*, a câmera se afasta e mostra Phillip Glass

tocando um teclado. Trata-se de um divertimento com o fato de que Truman está vivendo dentro de um programa de TV, para o qual a trilha musical está sendo executada ao vivo.

O interesse que esses conceitos apresentam à discussão sobre a percepção do tempo narrativo é de verificar se a circunstância narrativa da música interfere na leitura que o espectador faz do tempo transcorrido na cena. Nesse caso, a função assumida pela música na determinação do tempo narrativo se desvincula de seu próprio conteúdo, e diz respeito mais diretamente à maneira como é situada na narrativa – se “dentro” ou “fora” do espaço ficcional.

Investigar a viabilidade da *transformação temática* como mecanismo de articulação da música ao tempo da narrativa.

A *transformação temática* é um tipo de procedimento composicional que consiste na retomada sucessiva de um mesmo tema principal sob formas diferentes, transformadas continuamente. Foi pela primeira vez teorizada por Rudolph Rétí, que na década de 1950 se dedicou à elucidação do forte potencial discursivo contido nesse processo. Rétí (1961) demonstra que importantes lições acerca da estruturação musical análoga à articulação de discurso e conteúdo, tão cara à narrativa, podem ser encontradas já nos primeiros tempos do Classicismo, quando a transformação temática, associada à consolidação da sintaxe tonal, foi decisiva à disseminação de um novo modelo estilístico. É essa propriedade narrativa intrínseca que a qualifica como objeto pertinente à investigação sobre música e tempo narrativo em cinema. Há, no entanto, uma série de particularidades da linguagem fílmica que tornam a manipulação do material musical uma prática, ao menos em parte, afastada da composição de música absoluta, ou mesmo programática. Uma das principais é o aspecto cognitivo associado à recepção do filme, que demanda a percepção simultânea de imagem em movimento e som, sendo este por sua vez diegético e não-diegético, sempre em favor da articulação de um conteúdo narrativo. Carrasco (2005, p. 51) resume as particularidades cognitivas da música associada a contextos audiovisuais:

Em uma situação em que a música não acontece sozinha, mas associada a outras linguagens, a atenção do espectador não pode, e não deve, concentrar-se unicamente sobre ela. Isso faz com que a capacidade de compreensão de determinadas sutilezas do discurso musical seja prejudicada. Construções extremamente complexas, que exijam uma atenção especial e uma atitude de audição consciente, em muitos casos não obterão do espectador essa atenção, ou a obterão pelo seu desvio para o discurso musical, prejudicando a

compreensão da mensagem como um todo.

Por outro lado, o desvio da atenção não se encontra necessariamente na proporção direta da complexidade do material musical, muito embora isso possa ser verdade em diversas situações. O que com maior segurança resultará em prejuízo à percepção é que o discurso musical não apresente relação alguma com a narrativa fílmica, e, mais do que isso, apresente uma estrutura narrativa autônoma. A peça *Lux Aeterna*, de György Ligeti, por exemplo, quando aplicada à trilha musical de *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968)¹⁴, é perfeitamente funcional, ainda que haja ali material de grande complexidade, resultante da sobreposição de várias linhas vocais. Essa complexidade, no entanto, se encontra articulada ao discurso do filme, sublinhando naquele momento a atmosfera de estranheza e grande intensidade emocional do surgimento do monolito, figura enigmática e central da história. Vale observar que a escuta da peça no contexto do filme é inteiramente diferente da escuta isolada; a tendência do espectador do filme é de perceber a música como uma textura vocal dotada de um certo caráter emocional. Qualquer tentativa de perceber na música mais do que isso demandaria, na maior parte dos casos, desviar a atenção da história. Por outro lado, o ouvinte concentrado unicamente na peça é capaz de perceber um número maior de sutilezas do discurso musical em si, como transformações da textura resultantes de mudanças de dinâmica, atividade rítmica e tessitura, além de diferenças de sonoridade derivadas da emissão de diferentes vogais e consoantes.

A importância de se articular o discurso fílmico e musical como um único conteúdo narrativo é confirmada por uma série de pesquisas experimentais, entre as quais se destaca a de Marilyn Boltz (2004). Nessa pesquisa, sujeitos aos quais foram apresentados pares filme/música emocionalmente congruentes obtiveram melhor desempenho em tarefas de memorização do que aqueles que assistiram pares sem relação alguma entre o caráter afetivo da música e do filme – resultado que aponta para um melhor nível de compreensão da história quando filme e música estão articulados em um mesmo significado. Desse ponto de vista, situações de contraste irônico (efeito em que o caráter emocional da música é deliberadamente contrário ao da imagem em movimento (FISCHOFF, 2005)) podem parecer um revés à compreensão. É preciso observar, no entanto, que o contraste irônico nunca é fruto do acaso; nesse caso, a divergência de significados é justamente o resultado pretendido pelo discurso, e, portanto, se encontra articulada por ele. Existe uma diferença evidente de

¹⁴ Direção: Stanley Kubrick.

resultado narrativo entre uma oposição de significados que é calculada e pretendida, e uma outra que é fruto da simples sobreposição aleatória de dois discursos independentes.

Outra particularidade da música de cinema é o fato de que certos significados narrativos podem ser determinados ao longo da projeção, graças à associação com a imagem em movimento. É provável que a ausência desse recurso seja o mais forte argumento contrário à relação da música absoluta com as estruturas lingüísticas e narrativas: trata-se de sua ineficiência em se referir a significados, definida por Nattiez (apud MICZNIK, 2001, p. 197) como a “falta da base semântica das outras disciplinas (como a literatura e o filme) em torno das quais a narrativa foi teorizada”¹⁵. Essa falta de uma base semântica, no entanto, pode ser compensada em certos contextos (como no cinema) pela prevalência de processos pragmáticos, conforme descritos por Borges Neto (2005). Borges se referencia em Chomsky e Antovic para lembrar que o material musical, embora não seja apto a significar nada diretamente (caso em que se constataria uma semântica), pode ser usado de forma a “querer dizer alguma coisa”, ou seja, em certas circunstâncias “adquire um significado por meio da forma em que foi usado” (processo típico de uma *pragmática*).

É preciso considerar que nem todo recurso da estruturação musical que se mostre positivamente narrativo em um contexto sintático específico, como a harmonia tonal, encontrará a mesma eficiência quando associado a um filme. De toda forma, é pertinente que a investigação em curso se paute pela verificação daqueles que têm sido identificados como recursos associados a uma maior “narratividade”¹⁶ em música. Alguns desses recursos, conforme revisados por Micznik (2001), são a escolha de materiais dotados de uma maior referencialidade (normalmente obtida por meio de conotações de origem cultural); a formulação de materiais constituídos de maior individualidade morfológica¹⁷, em função da qual a associação de significados pode se ver facilitada; além de todo tipo de abordagem mais ligada à gestualidade do discurso do que à obediência estrita a uma sintaxe específica. A própria transformação temática carrega consigo a possibilidade de flexibilização dos significados, como demonstra Micznik (2001, p. 201):

¹⁵ “(...) music lacks the semantic basis of the other disciplines (such as literature or film) in which narrative has been theorized (...)”

¹⁶ Micznik (2001), em resposta à discussão entre lingüistas e musicólogos acerca das propriedades narrativas da música, defende a identificação de “graus de narratividade” associados a obras específicas.

¹⁷ A “individualidade morfológica”, associada a uma maior narratividade, pode ser obtida por meio que Meyer chama de “parâmetros secundários”. Meyer propõe uma distinção entre “parâmetros primários”, como melodia, ritmo e harmonia, mais dependentes de uma base sintática, e “parâmetros secundários”, mais propícios a uma individualidade semântica, como dinâmica, andamento, textura, timbre, índice de atividade, registro, etc. (Micznik, 2001)

A repetição variada enfatiza a individualidade semântica: ao contrário da fragmentação sintática anterior (*da variação progressiva*), que removia dos materiais suas afiliações semânticas originais, sua operação pela recorrência de materiais temáticos como todos sujeitos a transformações de caráter depende da e reforça a dimensão semântica. Foi com base nesses processos de transformação temática que a música programática atingiu alguns de seus objetivos semânticos principais.¹⁸

Conforme demonstra Micznik (2001) em pertinente revisão de literatura, todos esses recursos, em maior ou menor medida, estiveram presentes de maneira crescente na música do Romantismo, em oposição à estruturação clássica, mais fortemente sintática e centrada na obediência a formas universalmente aceitas, como o Rondó e o Allegro de Sonata. Uma consequência dessa ênfase sobre construções favoráveis a leituras semânticas foi justamente o florescimento da música programática, e não por acaso uma das primeiras gerações de compositores de música para cinema, representada nas décadas de 30 e 40 por autores como Miklos Rosza, Erich Korngold, Max Steiner e Alfred Newman, se referenciou profundamente na música do Romantismo para desenvolver sua linguagem. Desse ponto de vista, é razoável investigar se esse mesmo tipo de recurso poderia contribuir a uma integração mais efetiva da trilha musical à articulação do tempo narrativo em cinema.

¹⁸ “(...) varied repetition highlights semantic individuality: unlike the former's syntactic fragmentation, which removes from the materials their original semantic affiliations, the latter's operation through the recurrence of thematic materials as wholes subjected to character transformations depends on, and reinforces, the semantic dimension. It is on the basis of these processes of thematic transformation that programme music has achieved some of its primary semantic goals.”

1.3 Metodologia e Revisão de Literatura

O aprofundamento do tema proposto, na forma como tem sido delimitado, demanda como etapa inicial uma revisão bibliográfica adequada. Já na enunciação, que menciona música, cinema e tempo narrativo, é possível distinguir sua característica principal: trata-se de um objeto essencialmente multidisciplinar. Um primeiro esforço de organização, por conseguinte, diz respeito à ordenação de três núcleos primários de pesquisa, delimitados pelos capítulos de mesmo nome, a saber: (1) Tempo, Consciência e Organização da Narrativa; (2) Música de Cinema à Luz da Psicologia Cognitiva; e (3) Tempo e Narrativa Musical. O objetivo aqui é relacionar e compreender fundamentos e conceitos importantes à realização da última etapa do trabalho: as análises pormenorizadas de filmes representativos do objeto delimitado, localizadas no capítulo seguinte, “Música e Tempo Narrativo em Cinema”. Essa demarcação não exclui, evidentemente, a realização constante de análises de cenas e músicas isoladas ao longo dos capítulos de revisão, visto que podem contribuir ao esclarecimento dos conceitos. Mesmo assim, é apenas no último capítulo que, com a realização de análises mais aprofundadas, se pretende identificar com melhor precisão de que maneira e em que extensão a trilha musical tem sido aplicada como elemento ativo e participativo na organização do tempo narrativo em cinema. Tendo em vista esclarecer a relação de cada capítulo com a estrutura geral do trabalho, tem lugar a seguir um breve detalhamento.

O primeiro núcleo de pesquisa, chamado Tempo, Consciência e Organização da Narrativa, dedica-se a compreender a maneira como o tempo se implica na percepção dos fenômenos e na estruturação da narrativa. Qualquer discussão a tangenciar o conceito de tempo precisa ser tratada com extremo cuidado, já que se tem aí, provavelmente, um dos objetos filosóficos mais controversos e delicados. Os parágrafos dedicados à consciência e experiência do tempo se apóiam, por isso, na obra de dois dos mais reconhecidos filósofos a discutirem o fluxo das durações: os franceses Henri Bergson e Gaston Bachelard. Essa parcela da pesquisa seria absolutamente impossível sem o intermédio de uma das poucas obras editadas em português a confrontar o tempo e a linguagem da música: *Do Tempo Musical*, de Eduardo Seincman (2001). Seincman relaciona conceitos centrais à discussão do tempo psicológico, como os de *tempo vivido* e *tempo pensado*, à organização do discurso musical. Realiza ainda considerações importantes sobre o papel da memória no processo de escuta, e observa a inviabilidade à consciência de uma verdadeira repetição de qualquer experiência, tal qual discutida por Bergson. Oferece, assim, fundamentos importantes para o

posterior entendimento dos problemas de frequência temporal na narrativa.

Esse mesmo capítulo busca ainda compreender os meios de que dispõe a narrativa para assimilar e projetar o tempo em sua própria estrutura. Aqui, a principal referência é a obra fundamental de Gérard Genette (1976), *O Discurso da Narrativa*. Genette demonstra que a narrativa sequer pode ser definida sem abarcar a chamada “dupla articulação do tempo”, aquela que permite projetar um tempo ficcional (o tempo da história, “narrado”, interno ao universo diegético) em um tempo “da narração”, este sujeito à livre manipulação de um autor. Genette se refere sempre à teoria literária, e ilustra sua fenomenologia com uma análise de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. A lacuna de um referencial ligado mais intimamente à teoria fílmica é suprida pela obra de Christian Metz (2004), *Significação no Cinema*. Metz, no entanto, não chega a propor uma fenomenologia tão detalhada quanto a de Genette, e por isso responde por uma demanda suplementar à pesquisa – a saber, quando se necessita avançar sobre aspectos muito específicos da narrativa fílmica. Os dois teóricos, no entanto, se alinham quase perfeitamente; de fato, a afinidade de suas pesquisas é tanta que se encontra facilmente citações recíprocas nas duas obras.

O segundo núcleo do trabalho se ocupa de revisar alguns aspectos cognitivos envolvidos na recepção e significação de estímulos audiovisuais, e se divide para tanto em três frentes: 1. os recursos de atenção necessários à assimilação simultânea de música e imagem em movimento; 2. a música como disparadora de respostas afetivas; e, 3. as demandas e possibilidades de memorização em contextos audiovisuais. A bibliografia dedicada a esse tema é relativamente ampla, contando com autores como Boltz¹⁹, Posner *et al.*²⁰, Sloboda²¹, Sternberg²² e Cohen²³. Atenção especial deve ser dada à obra *Emotion and Meaning in Music*, de Leonard Meyer (1956), teórico responsável por um dos mais importantes estudos já realizados sobre os processos cognitivos que permitem à música individualizar e posteriormente retomar “complexos conotativos”, bem como os chamados “climas” ou “atmosfera” (*moods*). A utilização constante e consistente desses recursos em

¹⁹ BOLTZ, Marilyn. **The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks**. In: *Memory & Cognition*, v.32(7), pp. 1194-1205. 2004.

²⁰ POSNER, Michael, NISSEN, Mary & KLEIN, Raymond. **Visual Dominance: An Information-Processing Account of its Origins and Significance**. In: *Psychological Review*, vol. 83, n. 2, pp. 157-171. Disponível em: <<http://www.apa.org/journals/rev/>>. 1976.

²¹ SLOBODA, John. **The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

²² STERNBERG, Robert. **Psicologia Cognitiva**. Tradução: Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artmed, 2000.

²³ COHEN, Annabel. **Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure**. In: *Canadian Psychology*, v.43(4), pp. 215-232. 2002.

cinema – contexto em que o próprio conteúdo emocional das cenas pode ser elemento fundamental à percepção do tempo - sugere a necessidade de uma reflexão acerca dos processos mentais que lhes viabilizam.

O terceiro núcleo do estudo, intitulado “Tempo e Narrativa Musical: a Sonata op. 32 n. 1 de Beethoven”, oferece uma proposta de entendimento do *allegro-de-sonata* fundamentada na fenomenologia de Gérard Genette para os problemas de velocidade narrativa (as chamadas “anisocronias”) . O objetivo localizado é demonstrar que o próprio discurso musical, sem qualquer subordinação à imagem em movimento, se fundamenta em processos de distensão e retração de um “tempo da narração”. Do contrário, seria inviável relacionar aspectos da organização de uma forma musical canônica a procedimentos literários de aceleração e desaceleração da narrativa – como se propõe e verifica ao longo de uma análise pormenorizada do 1º movimento da Sonata “Tempestade”, de Ludwig van Beethoven. A opção por essa obra em específico resulta do processo característico com que dilui os pólos temáticos convencionais do *allegro-de-sonata*, obscurecidos em favor de uma lógica estrutural fluida, fundada na elaboração contínua de um pequeno número de materiais. O processo temático de Beethoven proporciona uma leitura diferenciada do tempo na medida em que o converte em protagonista de seu desenvolvimento, permitindo que a dinâmica de durações e concentrações de seus planos rítmicos e temáticos conduza o discurso. Um teórico em especial é chamado a esclarecer esses processos: trata-se de Rudolph Réti, autor de *The Thematic Process*. Réti (1961) fundamenta sua teoria justamente na obra de Beethoven, para demonstrar que os fenômenos de recorrência temática, embora praticamente onipresentes na música do Classicismo e do Romantismo, podem conduzir elaborações musicais inteiras sem serem racionalizados imediatamente. Desse ponto de vista, o conceito de “transformação temática”, central à teoria de Réti, pode apresentar interesse especial à análise da música de cinema, mídia em que a trilha musical constantemente opera em segundo plano de atenção.

Por fim, o capítulo seguinte apresenta análises detalhadas de três filmes pertinentes ao tema descrito. Trata-se de obras onde a organização do tempo narrativo se apresenta irregular, descontínua, plena de distorções e desemparelhamentos entre tempo narrado e tempo da narração. Cada um à sua maneira, *Irreversível* (2002), *A Passagem* (2005) e *Prospero's Books* (1991) são objetos de interesse ao estudo em curso. A semelhança entre os três filmes praticamente se restringe ao fato de exporem a dupla articulação do tempo narrativo, na medida em que subvertem constantemente os laços de continuidade entre o tempo da história e o tempo do discurso. Como demonstra Genette, no entanto, os dois tempos da narrativa

podem se alinhar e desalinhar segundo um número quase infinito de processos e perspectivas diferentes, e cada obra procura realizar seu discurso atendendo às suas próprias ambições estéticas e artísticas. No que diz respeito ao tempo da narrativa, *Irreversível* levanta discussões a respeito dos problemas de ordem e duração (sua história é narrada de trás para frente); *A Passagem* apresenta distorções de duração e frequência, e desperta interesse também por revelar dentro de sua própria diegese uma dupla articulação do tempo; e *Prospero's Books* é um verdadeiro manancial de descontinuidades, chegando ao extremo de concentrar em um mesmo instante do discurso três momentos diferentes da história. A abordagem da trilha musical nos três filmes também é inteiramente diversa, e as análises permitem demonstrar diferentes propostas e profundidades de relação do conteúdo musical com a organização do tempo narrativo.

A literatura especializada parece não ter estabelecido padrões metodológicos uniformes para a realização desse tipo de análise, sendo que cada autor costuma estabelecer seu próprio método, segundo o interesse e conveniência de seu objeto de pesquisa. Aqui, opta-se pelo suporte de tabelas anexas específicas a cada filme analisado, dotadas de observações e detalhamentos acerca do conteúdo diegético e das inserções de música e som, com a minutagem assinalada de acordo com a edição indicada nas referências. As tabelas relativas a cada um dos três filmes analisados têm pequenas diferenças de organização, procurando destacar os aspectos mais relevantes de cada análise.

Adicionalmente, algumas cenas e músicas de interesse especial integram um dvd e um cd anexos, cujos conteúdos se encontram relacionados em índice específico e detalhados ao longo da dissertação. Os trechos incluídos nesses anexos foram extraídos das edições dos filmes de suas trilhas sonoras originais, que constam das referências. Outra forma de suporte às análises é a inclusão de transcrições em partitura de alguns dos trechos analisados, garantindo assim que exista sempre uma referência passível de consulta, seja visual ou auditiva. As transcrições foram realizadas por ocasião deste trabalho, visto que são raras as edições em partitura de trilhas musicais recentes.

CAPÍTULO 2

TEMPO, CONSCIÊNCIA E ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA

2.1 Do Tempo Narrativo

Segundo esclarece Christian Metz (1977) a respeito da fenomenologia da narração, a mesma pode ser definida a partir da identificação de alguns princípios básicos. São eles:

1. *A narração é um conjunto de acontecimentos.*
2. *Uma narração tem um início e um fim*, e esse período fixa os limites entre ela e o mundo real. É importante, aqui, esclarecer a oposição entre a narração propriamente dita e sua semântica: essa última pode se estender além do fim da narração. É o caso das conclusões suspensas, em parafuso, etc.
3. *A narração é um discurso*, ou seja, implica na existência de uma “instância narradora”, que pode ser um personagem (narração em 1ª pessoa) ou um narrador (em 3ª pessoa).
4. *A narração “irrealiza”*, isto é, torna irreal a coisa narrada.
5. *A narração possui uma seqüência temporal*. Essa seqüência temporal se estabelece sobre a distinção entre *tempo narrado* (da história) e *tempo da narração* (do discurso). Transpor um tempo no outro é uma das funções da *narração*, enquanto transpor uma imagem num tempo é uma das funções da *descrição*.

A narrativa, se tomada em sua totalidade, compreende uma enorme diversidade de aspectos passíveis de estudo. Há que se lembrar tudo que há de específico nas narrativas literária, fílmica, teatral e musical, por exemplo, e todos os desmembramentos de cada uma dessas formas; a narrativa de tradição oral; a dança; os jogos e a imprevisibilidade narrativa; tudo que se deriva da projeção desse conteúdo segundo perspectivas históricas, sociológicas ou estéticas; e, ainda, a vasta bibliografia já produzida. Desse ponto de vista, se faz necessário, emprestando-se uma frase do filme *Adaptação* (2002)²⁴, “reduzir o mundo a um tamanho administrável”.²⁵ Partindo-se dos cinco pressupostos da narrativa definidos por Metz,

²⁴ Direção: Spike Jonze.

²⁵ “There are too many ideas and too many people. And too many directions to go. I was starting to believe that

o interesse aqui recai sobre o último deles: as questões de *seqüência temporal*; ou, trazendo o foco exatamente à distância pretendida, as questões de *tempo narrativo*. Gérard Genette (1976) divide o tempo narrativo em três aspectos passíveis de análise: a *ordem*, a *duração* e a *freqüência*.

2.1.1 Ordem

Nos termos de Genette (1976, p. 33), “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história (...)”. As questões de ordem temporal dizem respeito às relações de cronologia entre o fato narrado e a narrativa que o relata (o “tempo do significado” e o “tempo do significante”, de acordo com Metz (1977)). Em outras palavras, o *tempo da narração* compreende a ordem (e também a velocidade e a freqüência) em que os eventos são apresentados ao espectador, enquanto o *tempo narrado* diz respeito à cronologia real da história, a ordem em que os fatos se passaram no interior da diegese.

Genette (1976, p. 34) chama *anacronias narrativas* “às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa.” Exemplificando: no filme *Amnésia* (2000), do diretor Christopher Nolan, os eventos são narrados em ordem cronológica invertida. Ou seja, uma seqüência de acontecimentos A B C D E (tempo do significado) é apresentada ao espectador na ordem E D C B A. Assim, é só no final do discurso (tempo do significante) que se vem a conhecer o início da história. É importante observar que a descontinuidade não se encontra nem no significante e nem no significado individualmente, mas sim na maneira em que um é projetado no outro; pertence, portanto, ao plano da representação.

Nem todas as anacronias são tão radicais. A idéia de anacronia já era recorrente nos grandes épicos gregos. É o caso, por exemplo, de uma lembrança de um acontecimento passado que surja em meio a uma narrativa. Tome-se a frase: “*Lúcia, ao abrir sua antiga gaveta da cômoda, lembrou-se de quando nela escondia as maquiagens que roubava da irmã mais velha.*” No tempo narrado, Lúcia roubou as maquiagens *antes* de abrir a gaveta e se lembrar disso. No tempo do discurso, em contrapartida, esse evento é apresentado *depois* da

referência à abertura da gaveta.

No exemplo dado, a transferência do tempo diegético é claramente assinalada no discurso narrativo, quando este faz saber que o restante da frase se refere a uma lembrança. Como lembra o próprio Genette (1976, p. 34), esse é o padrão na narrativa clássica: nela, “(...) o discurso narrativo nunca interverte a ordem dos acontecimentos sem o dizer (...)”. O tipo de anacronia que se investiga aqui, no entanto, é outro. Trata-se de abordagens narrativas em que a cronologia é fragmentada e redistribuída deliberadamente, sem que a posição exata dos eventos no tempo seja imediatamente informada ao espectador. É o caso de *Amnésia* (2001), em que a lógica retrospectiva da narrativa não se encontra explícita: é somente a própria sucessão das cenas que permite ao espectador perceber que a história está sendo contada do fim para o começo.

Esse tipo de abordagem em relação à cronologia tem origem no movimento modernista da Literatura. É, o que se verifica, por exemplo, na obra de Virginia Woolf, em que a ordem de apresentação dos eventos é dada pelo chamado “fluxo de consciência” do autor/narrador. Em suas próprias palavras:

A vida não é uma série de luzes de cabriolé dispostas simetricamente, e sim um halo luminoso, um invólucro translúcido que nos cerca do início da consciência até o fim. Não caberia ao romancista exprimir este espírito cambiante, desconhecido e de contornos indefinidos, quaisquer que sejam suas aberrações e sua complexidade, com o mínimo possível de elementos extrínsecos? (apud BRADBURY, 1989, p. 203).

Bradbury (1989, p. 206) observa que, como resultado dessa perspectiva de Virginia Woolf acerca da criação literária,

(...) o ritmo do tempo é deliberadamente diminuído ou mesmo interrompido, com o objetivo de quebrar a cronologia progressiva do enredo e da personagem que é a regra geral do romance clássico. A história se desenrola através dos métodos de ligação e associação vaga, o que lhe empresta um enredo verbal além do enredo da ação.

Esse tipo de procedimento se relaciona imediatamente ao conceito de anacronia dado por Genette (1976): o enredo verbal “além do enredo da ação” nada mais é do que o tempo do discurso narrativo dissociado da cronologia da história.

Genette propõe uma ampla terminologia, capaz de mapear com precisão inúmeras

variedades de aplicação da anacronia. Essa terminologia divide a anacronia primeiramente entre *prolepses* e *analepses*, que se referem, respectivamente, às antecipações e retrospectões de tempo narrativo em relação à *narrativa primeira* (em sua definição (1976, p. 47), “o nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal”). Esses fenômenos, por sua vez, se dividem em *analepses* (ou *prolepses*) *internas*, *externas* e *mistas*, em referência à localização do tempo reportado: se dentro, fora ou parcialmente encoberto pela narrativa primeira. Seria considerada uma *analepse externa*, por exemplo, uma lembrança evocada em dado momento de uma narrativa, que remetesse a uma época anterior a seu início cronológico. Uma *prolepse interna*, por outro lado, seria uma antecipação de certo acontecimento situado antes do final da narrativa primeira (poderia tratar-se, por exemplo, de uma construção como “nem imaginava o enfermo que, antes do próximo aniversário, já estaria cego”, contanto que o aniversário em questão viesse a ser narrado posteriormente).

A terminologia de Genette prossegue com especificações ainda maiores, lançando mão de *analepses homo* e *heterodieéticas* e de conceitos como o de *paralipse*. Embora proporcionem uma compreensão mais completa da temporalidade narrativa, não há necessidade, por hora, de avançar em direção a tais detalhamentos. Fundamental é frisar que essa terminologia, em semelhança à proposta pelo mesmo Genette em atenção aos problemas de duração e frequência, será referência constante ao longo do capítulo analítico, visto que consiste em um conjunto simples e amplamente aceito de parâmetros apropriados ao mapeamento temporal de estruturas narrativas complexas.

2.1.2 Duração

(...) os fatos de ordem, ou de frequência, se deixam sem prejuízo transpor do plano temporal da história para o plano espacial do texto (...). Em contrapartida, confrontar a *duração* de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa. Aquilo que assim se denomina espontaneamente não pode senão ser (...) o tempo que se leva a lê-la, mas é mais que evidente que os tempos de leitura variam com as ocorrências singulares, e que, contrariamente àquilo que se passa no cinema, ou mesmo em música, nada permite aqui fixar a velocidade *normal* da execução. (GENETTE, 1976, p. 86).

A breve reflexão de Genette evidencia o que é, a um só tempo, a principal

particularidade do cinema e da música gravada, quando comparados à temporalidade literária: a constância do “tempo de execução”, ou seja, da velocidade de apresentação da narrativa. Christopher Lewis (1996, p. 114) observa que “a música divide com o drama a peculiaridade de remover o tempo observacional do controle físico da audiência”²⁶, justamente o oposto do que se tem em literatura, onde é o próprio leitor quem regula a velocidade de leitura. Preocupado com essa lacuna, Umberto Eco (2002, p. 60), considera um terceiro tempo em adição aos tempos da história e do discurso, que chama *tempo de leitura*. Com isso, dá conta de efeitos próprios da narrativa literária, como construções que induzem variações no ritmo da leitura.

Por outro lado, a velocidade constante da projeção de um filme certamente simplifica sua teorização, tornando desnecessárias assunções ou aproximações como as que faz Genette (1976) ao considerar, por exemplo, o tempo de leitura de um diálogo equivalente a seu tempo de realização. Em cinema não há essa margem de erro, e isso acaba tornando a fenomenologia de Genette ainda mais precisa e aplicável.

Em primeiro lugar, há que se esclarecer o importante conceito de *anisocronia*: trata-se da disparidade entre a duração dos eventos ficcionais e a duração de sua representação. Uma equivalência perfeita entre esses dois tempos, caso em que haveria *isocronia*, seria um filme que tivesse precisamente a mesma duração da história filmada. Trata-se de uma construção relativamente rara, e Genette chega mesmo a dá-la como empecilho à existência de qualquer narrativa. Ao afirmá-lo, tem em mente justamente a inviabilidade de se determinar, em literatura, a velocidade de leitura. Em cinema, por outro lado, a anisocronia não parece tão imprescindível, visto que o registro sequencial das imagens no filme, associado à velocidade constante de projeção, permite que a representação se dê com duração rigorosamente igual à da gravação.

Diante dessa particularidade, as categorias de Genette ganham uma nova perspectiva. A *elipse* e a *pausa descritiva* são os dois extremos da anisocronia. A primeira descreve um “salto” no tempo, ao percorrer um período qualquer em velocidade virtualmente infinita, transferindo instantaneamente o tempo narrativo a outra época. É por meio de elipses que se estabelecem as anacronias, fenômeno evidente em proposições como “dez anos depois...”. No que se refere ao cinema em específico, as elipses se realizam por meio das operações de *decupagem* – o processo de escolha e recorte, por parte do autor, de determinados aspectos da

²⁶ “(...) Music, however, shares with drama the peculiarity of removing observational time from the physical control of the audience.”

realidade retratada, em detrimento de outros. De acordo com Marcel Martin (2003, p. 77), “num nível mais elementar, (*a decupagem*) traduz-se pela supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da ação (...)”. Acrescenta ainda que, “como tudo o que vemos na tela deve ser significativo, não se irá mostrar o que não o é, a menos que por razões precisas o diretor queira dar uma impressão de lentidão, ociosidade, tédio, às vezes de inquietação, e mais comumente o sentimento de que ‘vai acontecer alguma coisa’” (id.). Daí se depreende uma evidente participação das elipses no sentido de se controlar a percepção de tempo do espectador por meio da manipulação do ritmo da narrativa.

Nesse contexto, as elipses compõem um conceito ainda mais amplo: dizem respeito a todo tipo de omissão de informações da realidade retratada, sejam fragmentos do tempo, do espaço, ou do próprio som. Para Martin (2003), há em primeiro lugar as elipses de *estrutura*. São motivadas por razões dramáticas, como por exemplo esconder a identidade do assassino em um filme policial. Há também elipses *de conteúdo*, que podem ser motivadas por razões de censura social. Mais importante, aqui, é observar a possibilidade das *elipses do som*, comuns em situações em que a montagem abandona o realismo sonoro diegético para mergulhar na dimensão psicológica de um personagem. Em *A Fonte da Vida* (2006), filme dirigido por Darren Aronofsky, o personagem Tommy caminha desesperado em meio ao trânsito logo após saber da morte de sua mulher. No entanto, não se ouve o som dos carros; este somente retorna com o ruído estridente das buzinas, quando Tommy quase é atropelado. A ausência de som diegético, nesse caso, sublinha e corresponde à ausência do personagem em relação ao ambiente, mergulhado que está no transtorno de sua própria mente. O som, dessa forma, distancia-se da abordagem diegética típica, literal, para ir além dela: o som retratado não é o da realidade em si, mas o da percepção que o personagem tem dessa mesma realidade. Esse tipo de montagem trabalha criando um sentido de identificação do espectador com o estado psicológico do personagem, um recurso da linguagem cinematográfica à qual a trilha sonora (incluídos aqui a música e toda forma de som) apresenta grande possibilidade de contribuição.

O extremo oposto à elipse é a “pausa descritiva”, velocidade em que “um qualquer segmento (*sic*) do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula” (GENETTE, 1976, p. 93). Tal definição se aplica mais facilmente à literatura, caso em que, quando o narrador se detém a descrever determinado ambiente, o tempo narrado se encontra em suspensão. A pausa descritiva, em cinema, corresponde à exibição de imagens enquanto o tempo se encontra suspenso. É o caso, por exemplo, de quando há uma sucessão de pontos de

vista de uma imagem não apenas imóvel, mas efetivamente “pausada”: o tempo da história *deixa de transcorrer* enquanto o discurso assume um viés ilustrativo, descritivo. Já se tornou lugar-comum na cultura popular de nossa época o efeito de *bullet-time* usado em *Matrix* (1999)²⁷ e em suas duas seqüências: o tempo narrado congela, e deixa a cena suspensa em uma posição fisicamente insustentável (com um personagem fora do chão, por exemplo). Nesse instante, a câmera se descola do tempo da cena e “passeia” apenas por seu espaço. Nesse intervalo, não há nada acontecendo na história. Trata-se, portanto, de um artifício descritivo.

A descrição, segundo Metz, visa transpor um espaço em um tempo (seja um tempo de leitura ou de projeção), e pode ser identificada com facilidade no interior da narrativa:

No seio de uma narração, o momento descritivo denuncia-se imediatamente: é o único no interior do qual a sucessão temporal dos elementos significantes – sucessão que permanece – deixa de se referir a quaisquer relações temporais (consecutivas ou outras) entre os significados correspondentes, e designa entre estes mesmos significados apenas relações de coexistência espacial (isto é, relações tidas como constantes em qualquer momento que se queira). Passa-se do narrativo ao descritivo por uma *mudança de inteligibilidade*, no sentido em que se fala em *mudança de marcha* num carro. (METZ, 1977, p. 33).

Precisamente no centro, entre esses dois extremos, encontra-se a *cena*, termo que Genette (1976) usa para descrever a absoluta paridade entre a duração narrada e a duração da narração. Trata-se, como já discutido, da temporalidade própria e inerente ao filme, e cuja equivalência literária estaria nos diálogos. O *sumário*, no entanto, encontra abordagens inteiramente diferentes. A definição dada por Genette (1976, p. 94) é a que segue: “forma de movimento variável (...), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse”. Trata-se, portanto, de um caso de aceleração: uma determinada duração ficcional é representada resumida, *sumarizada*. Se a elipse é o salto que conduz ao início de uma anacronia, em literatura o sumário é seu “andamento” típico. Os sumários se integram tão organicamente ao discurso fílmico que a maior parte deles sequer é percebida por um espectador desatento. Em *Vênus* (2006)²⁸, por exemplo, dois senhores conversam enquanto caminham por uma rua. Em seguida, entram pela porta de um elevador. Poucos segundos depois, a imagem em movimento já mostra a porta do elevador se abrindo e

²⁷ Direção de Larry e Andy Wachowski.

²⁸ Direção de Roger Michell.

os dois personagens descendo alguns andares acima. O diálogo, no entanto, não apresenta qualquer interrupção: ainda que o intervalo correspondente ao trajeto do elevador tenha sido omitido, o trecho correspondente do diálogo não foi. Mesmo assim, o recurso da narrativa sumária é tão usual que somente um espectador especialmente atento observaria que o fluxo do diálogo e a duração da subida do elevador não correspondem.

Quase todo filme apresenta trechos da história sumarizados por meio de recursos de montagem. Basta observar que a média de duração de um longa-metragem é de cerca de duas horas; é raro, no entanto, que a história contada pelo filme dure apenas isso²⁹. Viagens, disputas esportivas, refeições, congestionamentos, banhos, passeios, bem como toda sorte de episódio secundário nas vidas dos personagens, costumam ser deliberadamente resumidos, freqüentemente por meio de recortes do processo completo. O caminho da casa até o trabalho de um personagem, por exemplo, pode ser representado em apenas 2 ou 3 quadros consecutivos, com duração de poucos segundos: trancar a porta de casa; dirigir; e finalmente a chegada ao destino. A representação integral desse trajeto, dependendo das circunstâncias, poderia tomar o filme inteiro. Por conta disso a anisocronia constitui um recurso central à narrativa fílmica, apenas não se aplicando a circunstâncias específicas, como retransmissões de eventos e alguns tipos de documentários, bem como a filmes ligados a uma estética naturalista ou que optem deliberadamente por uma abordagem *isocrônica* do tempo narrativo³⁰.

A narrativa sumária é, na realidade, uma demanda de toda forma de manifestação ficcional. Umberto Eco (2002, p. 9) define assim sua função:

(...) qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca.

²⁹ Um exemplo extremo encontra-se em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968), que costuma ser referido como uma das maiores amplitudes temporais da história do cinema: entre as cenas iniciais, que retratam ancestrais do homem, e a nave espacial *Discovery*, que parte em direção a Júpiter, ocorre um salto temporal de cerca de 4 milhões de anos.

³⁰ *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock, é um exemplo clássico. O filme não somente tem a mesma duração da história, como essa paridade é sublinhada pelo uso de uma única câmera, sem qualquer recurso visível de montagem, do início ao fim do filme.

Observe-se que é justamente nos casos de aceleração e desaceleração intermediárias do discurso (em oposição aos extremos da elipse e da pausa descritiva) que se faz valer uma flexibilidade muito cara ao cinema: a possibilidade de se modificar a velocidade de projeção. Com uma simples aceleração da rotação do filme, projeta-se a mesma cena com sua duração alterada literalmente, fruto da essência analógica de seu processo de gravação e reprodução. A ferramenta inviável à literatura, de que se pudesse manipular a velocidade com que o leitor se move de uma frase a outra, é concretizada às últimas consequências: por esses meios, o espectador experimenta compulsoriamente a anisocronia em sua forma mais incontestável³¹.

Esse mesmo recurso técnico é responsável pela viabilização de um novo padrão de velocidades: o *slow-motion*, cuja existência no contexto literário é negada por Genette (1976), que atribui à interpolação de pausas descritivas, anacronias ou elementos extradiegéticos a desaceleração do tempo narrativo. Eco (2002), por sua vez, dedica uma longa discussão a investigar a “arte da demora”, que entende por imprescindível ao processo narrativo. Empregando sua metáfora silvestre, Eco (2002, p. 56) explica:

Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo para fugir do lobo ou do ogro, é uma delícia nos demorarmos ali, contemplando os raios do sol que brincam por entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras.

Mais uma vez, vem à tona uma diferença profunda entre as narrativas fílmica e literária. Dessa vez, a impossibilidade de se impor um ritmo de leitura parece contar a favor do leitor: ele tem plena liberdade para saborear cada frase segundo seu próprio desejo, voltar atrás e reler trechos ou páginas no ritmo que quiser. O espectador de cinema não dispõe da mesma prerrogativa. Daí a importância das desacelerações: por ocasião delas, a narrativa dá oportunidade para uma atitude contemplativa, divagante, em relação a seu conteúdo.

Para Eco (id.), “demorar-se não quer dizer perder tempo: com frequência, a gente pára a fim de refletir antes de tomar uma decisão”. Eco se refere aos chamados “passeios inferenciais”: são caminhadas que o texto sugere o leitor a dar *fora* do bosque da ficção, mas dentro de seu próprio bosque de referências pessoais, que inclui as histórias de sua vida e tudo aquilo que conhece do mundo. Esses pequenos devaneios são necessários porque através

³¹ Em música, um paralelo possível estaria nas modificações de andamento proporcionadas por *accelerandos* ou *ritardandos*. O primeiro teórico a observar essa relação foi Lionel Landry, em artigo publicado em 1927 (COHEN, 2002).

deles são criados, por exemplo, os efeitos de tensão ou expectativa: a velocidade da narrativa diminui, dando tempo ao espectador de buscar em seu próprio universo referencial possíveis desfechos para circunstâncias incompletas ou suspensas.

2.1.3 Frequência

Genette (1976, p. 113) chama *frequência narrativa* “às relações de frequência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese”. Trata-se de efeito indispensável à objetividade da narrativa, visto que é por meio dessas relações que se evita ter de representar inúmeras vezes eventos repetitivos, como “o nascer do sol”, “escovar os dentes”, ou “o caminho até o trabalho”. Em um primeiro nível de detalhamento, Genette (id., p. 114) divide as relações de frequência entre as seguintes possibilidades: “(...) contar uma vez o que se passou uma vez, *n* vezes o que se passou *n* vezes, *n* vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou *n* vezes”. Aos dois primeiros casos reserva uma única denominação: são as narrativas *singulativas*, definidas “não pelo número das ocorrências de um e de outro lado, mas pela igualdade desse número”. (GENETTE, id., p. 115). Trata-se do tipo mais comum de relação de frequência, visto que apresenta paridade entre o número de eventos e o número de representações. É o caso do exemplo citado pelo próprio Genette (id., p. 115): “Segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira deitei-me cedo, quarta-feira deitei-me cedo (...)”. Embora os três eventos sejam virtualmente iguais, são novamente representados a cada ocorrência individual.

As narrativas *repetitivas* são aquelas em que “as recorrências do enunciado não correspondem a qualquer recorrência de acontecimentos” (GENETTE, 1976, p. 116), exemplificadas no seguinte enunciado de Genette (id., p. 115): “Ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo, etc.” Trata-se de um primeiro tipo a abandonar a linearidade da relação história-discurso: representar diversas vezes o que somente se passou uma vez oferece ao discurso uma certa autonomia narrativa. Genette lembra que contar *mais de uma vez* não quer dizer contar *do mesmo jeito*: são aplicáveis tanto variações estilísticas quanto de ponto de vista. Na produção fílmica recente, um excelente exemplo pode ser encontrado em *Elefante* (2003)³², no qual o caso real do assassinato de colegas por um estudante armado em uma escola norte-americana é retratado sucessivamente dos pontos de vista de diferentes personagens, em longos planos-sequência. Caso especial é o apresentado em *Corra Lola, Corra* (1998) e *Herói* (2002)³³ (este último em clara referência à estrutura narrativa de

³² Direção: Gus Van Sant.

³³ Direção: Zhang Yimou.

Rashomon (1950)³⁴): o que se repete não é o evento por inteiro, mas apenas seu ponto de partida. A partir de então, o mesmo tempo narrativo é preenchido com diferentes possibilidades de continuação da história. A repetição não é propriamente do evento, mas sim do tempo em que se desenvolve. Não é o caso, portanto, de uma analepse que assumisse outro ponto de vista ou narrasse outro evento ocorrido no mesmo fragmento temporal (*homo* ou *heterodieética*, segundo a definição de Genette (1976)). Os eventos representados não são simultâneos, tampouco se complementam: em verdade se substituem como possíveis continuações, apresentadas uma após a outra.

Finalmente, Genette (1976, p. 116) define a narrativa *iterativa*, aquela em que “uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento (...)”. Como visto, é um fenômeno importante à objetividade da narrativa, por evitar repetições indesejadas de eventos muito semelhantes. A narrativa iterativa se encontra normalmente associada às formas verbais “freqüentativas” do idioma francês, cuja equivalência em português se encontra no pretérito imperfeito. Daí que seja simples exemplificá-la em uma frase como “naquela época, usava-se guardanapos de pano”: inúmeras repetições da mesma prática são sintetizadas em um só enunciado.

³⁴ Direção: Akira Kurosawa.

2.2 Do Tempo Psicológico

2.2.1 Introdução

O estudo do tempo narrativo é fundamental quando se pretende abordar questões estruturais da narrativa fílmica e de sua trilha musical, e para isso teve lugar uma reflexão específica. A experiência do tempo, no entanto, é sabidamente um fenômeno psicológico, individual e não-linear. Para constatá-lo, basta observar que um mesmo intervalo de tempo cronológico pode ser experimentado de maneira amplamente distanciada por sujeitos diferentes, ou até por um mesmo sujeito em momentos diferentes. Tome-se, por exemplo, um homem em uma fila de banco. Sua percepção dessa duração é profundamente diferente se estiver com pressa, atrasado para um outro compromisso, ou se estiver distraído lendo um livro. Tendo isso em conta, se faz clara a necessidade de compreender o tempo a partir de uma outra perspectiva, exterior às relações entre história e discurso, mas fundamental à assimilação dessas mesmas relações: a experiência do tempo pelo espectador. A investigação desenvolvida aqui procura demonstrar que alguns procedimentos de organização do discurso, incluída aí a trilha musical, podem induzir um certo nível de controle sobre a percepção que o espectador tem da duração desse discurso. A pertinência dessa abordagem diz respeito à sua aplicação, que pode integrar uma estratégia narrativa ampla: forçar o espectador a uma experiência apática do tempo, ou lançá-lo em uma velocidade narrativa extraordinária, são duas perspectivas narrativas inteiramente diversas.

O tempo como intuição a priori

Em primeiro lugar, é necessário um olhar objetivo sobre a fundamentação metafísica do tempo. Para a filosofia de Immanuel Kant, o tempo não possui realidade absoluta. Tanto o tempo quanto o espaço são representações sensíveis *a priori*, ou seja, independentes de qualquer experiência exterior. São um tipo específico de intuição que nos afiguram como “molduras” ou “filtros” para que os fenômenos possam ser compreendidos a partir de uma perspectiva universal. Para Kant, é do fundamento de tais representações serem intuídas *a priori* pelo sujeito transcendental, pois, se fossem concebidas através da experiência externa, não poderiam ser universais e aplicáveis a todas as outras representações empíricas com as quais somos afetados:

(...) O tempo tem apenas uma dimensão; tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos (tal como espaços diferentes não são sucessivos, mas simultâneos). Estes princípios não podem ser extraídos da

experiência, porque esta não lhes concederia nem rigorosa universalidade nem certeza apodíctica. Poderíamos apenas dizer: assim nos ensina a percepção comum, e não: assim tem que ser. (KANT, 1997, p. 71).

Kant entende que o tempo não pode existir fora do sujeito, já que “não é inerente às coisas como uma determinação objetiva” (id., p. 72). Ao contrário disso, representa a “forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior” (id., p. 73), e constitui portanto a “condição subjetiva indispensável para que tenham lugar em nós todas as intuições” (id., p. 72). Isso equivale a dizer que é apenas em função da intuição do tempo estabelecida *a priori* que somos capazes de organizar e relacionar as representações que se apresentam à consciência – e é nesse sentido que Kant se refere ao tempo como a “condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral” (id., p. 73).

Tempo e memória

Em função de tal elaboração, a percepção do tempo resulta intimamente relacionada à memória. Em última análise, o tempo sequer pode ser intuído se não pela mediação da memória, única faculdade capaz de informar a um sujeito que sua experiência do presente sucede a uma outra experiência passada, sucessão da qual derivamos, intelectualmente, o tempo enquanto fluxo. As possíveis interações entre a memória e o tempo na qualidade de dado psicológico são objeto da filosofia de Henri Bergson, analisada por Eduardo Seincman no que concerne à escuta e análise musicais. Bergson (apud SEINCMAN, 2001, p. 38) observa que “(...) uma consciência que possuísse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Ela pereceria e renasceria sem cessar”. A ausência de memória configura, em um sujeito, a ausência de qualquer referência possível ao passado; disposta dessa forma, sua experiência do presente se transforma em uma eterna sucessão de instantes sem qualquer relação de causalidade ou continuidade. A assimilação da música, bem como do cinema e, afinal, de toda forma de experiência, “é prenhe de lembranças, impressões imediatas e expectativas que conformam e alteram constantemente o significado do que foi, do que está sendo e do que será” (SEINCMAN, 2001, p. 31). Ou seja, em cada instante se configura uma confrontação da experiência presente com a experiência passada, conforme oportunamente restituída pela memória, e ainda com um “presente das coisas futuras” (id., p. 16), representado por toda expectativa que os dois tempos anteriores, atuando presentemente, estabelecem na consciência.

A repetição

Uma consequência imediata dessa constatação, especialmente relevante ao estudo dos problemas de frequência narrativa, é a impossibilidade de uma verdadeira repetição, do ponto de vista psicológico: a segunda exposição do sujeito a um mesmo evento, ainda que rigorosamente igual à primeira, se dará sob a influência da memória que o sujeito já acumula a respeito desse mesmo evento. A repetição ideal é impossível não por sua inviabilidade em relação ao objeto percebido, que pode ser o mesmo, mas sim em relação ao sujeito que o percebe, que, em um segundo momento, será necessariamente outro:

Desta sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência atravessar duas vezes pelo mesmo estado. As circunstâncias podem ainda ser as mesmas, mas já não é sobre a mesma pessoa que age, porque a encontram num novo momento da sua história. A nossa personalidade, que se edifica a cada instante com a experiência acumulada, muda incessantemente. Ao mudar, impede que um estado, mesmo que aparentemente idêntico, se repita em profundidade. (BERGSON, 2001, p. 17).

A expectativa

Acerca do que se tem dito sobre a “presença do futuro no presente”, ou seja, a expectativa que o objeto da percepção gera no sujeito a cada instante, Bergson apresenta ainda uma série de considerações pertinentes. Para ele, seria absolutamente inconcebível qualquer tentativa de se antever com exatidão o desdobramento de um estado da consciência, isto porque tal previsão se assentaria no paradoxo de procurar “projetar no futuro aquilo que percebemos no passado, ou representar para mais tarde uma nova reunião, numa outra ordem, de elementos já percebidos”, quando “(...) aquilo que nunca foi percebido e que, ao mesmo tempo, é simples, é necessariamente imprevisível” (BERGSON, 2001, p. 17). Desse ponto de vista, antecipar os desdobramentos futuros de um estado presente é um objetivo inalcançável ao ser consciente, porque demanda representar no futuro a experiência passada somada ao que o presente incessantemente lhe acrescenta:

O retrato terminado explica-se pela fisionomia do modelo, pela natureza do artista, pelas cores misturadas na paleta; mas, mesmo com o conhecimento daquilo que o explica, ninguém, nem mesmo o artista, pode prever exatamente o que virá a ser o retrato, pois prevê-lo seria produzi-lo antes de ser produzido, hipótese absurda que se destrói a si mesma. (BERGSON, 2001, p. 18).

É justamente essa imprevisibilidade dos estados de consciência que permite o interesse da música, do cinema e de todo fenômeno artístico discursivo à percepção. Pois o espectador, em qualquer momento de um filme, dispendo de tudo o que o enredo já lhe revelou, mais o que lhe revela naquele instante, e mais toda a experiência pessoal que acumula sobre o cinema, a cultura, as relações interpessoais, os fenômenos da natureza, as cadências do sistema tonal, os procedimentos narrativos clássicos, ainda não será capaz de antever com precisão absoluta sequer o instante imediatamente posterior em todos os seus aspectos. Nada lhe pode impedir, no entanto, de criar uma expectativa, ainda que essa também apenas possa ser mapeada parcialmente, justamente porque depende também da experiência pregressa de cada espectador individual. Nas palavras de Bergson (id., p. 18), “(...) as mesmas razões podem ditar a pessoas diferentes, ou à mesma pessoa em momentos diferentes, atos profundamente diferentes, embora igualmente razoáveis”, entendido aqui que tais atos podem ser atos de expectativa. Seincman (2001, p. 30) acrescenta ainda que “tudo o que se escuta é fruto de uma criação incessante. Não há previsibilidade absoluta, pois no tempo só pode ocorrer invenção contínua. A realidade musical é, pois, *tendência*”. Em última análise, pode-se avaliar que a ciência das artes temporais se encontra precisamente nesse lapso, nesse espaço do imprevisível onde a manipulação das expectativas se faz viável, e portanto na cadência com que permite ao espectador/ouvinte conhecer sempre gradualmente, e nunca instantaneamente, o objeto do discurso.

Sobre o “tempo pensado”

Para uma evolução mais segura no sentido de se especular os elementos que poderiam induzir a uma impressão acelerada ou retardada do fluxo temporal, ainda um conceito demonstrado por Seincman apresenta interesse: o de *tempo pensado*.

(...) se o tempo vivido diz respeito ao presente das coisas passadas, o tempo pensado é relativo à criação, no presente, das coisas tanto passadas quanto futuras. Além disso, se a experiência é filtrada pelos conceitos, e portanto simbolizada, há uma rede interligando os eventos significativos. Haveria, assim, por um lado, a presença de sínteses simbólicas instantâneas e, por outro, uma impressão temporal oriunda desta interconexão dos eventos entre si. (SEINCMAN, 2001, p. 39).

De acordo com Seincman, os conceitos de tempo vivido e tempo pensado resultam da necessidade, suprida por Gaston Bachelard, de reparar a insuficiência do pensamento de Bergson no que se refere à antecipação como fenômeno possível da consciência. Para Bachelard, a ordenação dos eventos “não se dá no tempo – ela gera tempo em torno de si; não

resulta do tempo vivido – é, antes, fruto do *tempo pensado*; não há mais continuidade dada de antemão – o tempo resulta da dialética de *instantes*, instantes ativos que consubstanciam a realidade e que, portanto, precedem o tempo propriamente dito” (SEINCMAN, 2001, p. 41). O conceito de *tempo pensado* ajuda a esclarecer a existência das infinitas diferenças de percepção do tempo quando intuído por cada consciência individual, porque leva em consideração que cada instante é “ativo”, carrega consigo o passado ao estimular determinadas memórias em detrimento de outras, e também o futuro ao sugerir certas expectativas ou desdobramentos da ação presente. É a interação de toda essa rede de instantes presentificados que irá “gerar o tempo em torno de si” – pensamento contrário ao de Bergson, para quem existe uma *durée*, um tempo contínuo e ideal, sobre o qual as experiências se distribuem, e “(...) a aparente descontinuidade da vida psicológica deve-se (...) ao fato de a nossa atenção se fixar sobre ela através de uma série de atos descontínuos” (BERGSON, 2001, p. 14). Para Bergson, a duração flui sem qualquer irregularidade, e se percebemos no “ligeiro declive” os “degraus de uma escada” (id.), isso é resultado da inconstância de nossos processos de atenção.

O conjunto de instantes conectados na rede sugerida por Bachelard, por sua vez, só pode derivar do universo pessoal das memórias de cada indivíduo, e portanto é pessoal e única a experiência do tempo que dele deve resultar.

2.2.2 Sobre a Experiência do Tempo

Nesse ponto, a pergunta que norteia toda a discussão realizada até aqui toma forma: é cabível dizer que o conteúdo da música em um filme é capaz de modificar a percepção do espectador a respeito do tempo transcorrido? Para o método científico, uma resposta única e definitiva a essa pergunta só poderia derivar da pesquisa experimental; no âmbito desse trabalho, no entanto, basta simplesmente constatar aquilo que a experiência reafirma a cada vez que se assiste a um filme, e dizer que sim, a música interfere na percepção do tempo, assim como fazem todos os componentes da narrativa fílmica, cada um à sua maneira, em medidas tão diferentes quanto variáveis. Determinar que medidas são essas seria de uma pretensão descabida; abarcar todos esses aspectos, idem. Investigar, ainda que de maneira incipiente, de que maneira a música de cinema tem obtido esse efeito, por outro lado, é pertinente e razoável. Uma primeira consideração se apresenta imediatamente: se o tempo percebido é o “tempo pensado” de cada indivíduo, então ele será diferente na medida em que variar a profundidade da relação do sujeito com o objeto dado à consciência. Tal especulação

pode ser derivada da experiência temporal de qualquer pessoa: basta observar que dias muito atribulados “passam mais rápido” do que tardes de domingo quando ociosas e, portanto, “longas”. Não se trata, evidentemente, de uma inconcebível distensão (ou contração) do tempo enquanto grandeza física, mas simplesmente do fato de que a experiência concentrada do trabalho (ou da diversão, ou da reflexão, mas certamente nunca do ócio mental) induz a uma rede mais densa de “instantes ativos presentificados”, portanto a uma experiência mais intensa de um mesmo intervalo de tempo. Ao tempo cronológico sequer é permitido adentrar a consciência, e por isso “nem se vê passar” - ao contrário do sujeito que, entregue à morosidade, se disponha a passar uma tarde olhando para o relógio. É claro que a ele não haverá qualquer alternativa além de perceber o tempo cronológico integralmente – experiência que lhe deverá parecer interminável, visto que é costume da consciência sempre se ocupar de algo, nem que seja de divagações inventadas por ela mesma.

A recepção de um filme pode ser facilmente examinada desse mesmo ponto de vista. Deve-se, a princípio, distinguir entre dois tipos de espectador: o “ativo” e o “passivo”, à maneira em que Hanslick (1992, p. 127) identifica, em música, uma escuta “patológica” e outra “contemplativa”:

(...) o fator mais importante no processo psíquico que acompanha a compreensão de uma peça musical e que causa prazer (...) é a satisfação espiritual que o ouvinte experimenta ao seguir e percorrer ininterruptamente as intenções do compositor e ao se descobrir, ora corroborado, ora agradavelmente surpreso em suas suposições. Compreende-se que este ir e vir da corrente intelectual, este contínuo dar e receber, ocorra inconscientemente e de maneira velocíssima (...). Esta forma de atividade espiritual é (...) particularmente própria da música, porque suas obras não se apresentam imóveis e de chofre, mas vão se urdindo sucessivamente diante do ouvinte.

Essa atitude é, para Hanslick, própria da escuta contemplativa (ou “ativa”, segundo Seincman (2001, p. 24)), e pode ser estendida à recepção de todo fenômeno discursivo. O espectador ativo, além de atravessar um estado psíquico mais fértil ou propício à criação e à invenção, dispõe latente em sua memória de uma certa coleção de informações que contribui a uma assimilação mais completa do objeto – em outras palavras, um referencial suficiente a um entendimento mínimo de sua sintaxe. Esse espectador é capaz de concentrar sua atenção integralmente na dinâmica narrativa de um filme, nas referências que traz à cultura e à sociedade, nos diversos aspectos da montagem e da elaboração do discurso, bem como em toda informação anterior que sua memória lhe permita acessar e toda expectativa que lhe

permita projetar. A experiência do tempo é acelerada, porque é menor a consciência do tempo cronológico: a mente, ocupada em processar dinamicamente um “presente preñado de coisas do passado, do presente e do futuro” (SEINCMAN, 2001, p. 34), abandona o tempo da realidade em favor do fluxo temporal do próprio discurso. Do ponto de vista da participação do espectador na obra, a “satisfação espiritual que o ouvinte experimenta ao seguir e percorrer ininterruptamente as intenções do compositor”, à qual se refere Hanslick, é a experiência do chamado “leitor-modelo”, conceito estabelecido por Eco (2002, p. 15) para definir um “tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2002, p. 15). Trata-se de um certo leitor (ou espectador, ou ouvinte) cujo perfil o autor tem em mente quando concebe a obra, e que portanto se encontra predisposto a seguir o caminho proposto por ele no “passeio pelo bosque da ficção”. O bosque narrativo de Eco é um espaço pleno de caminhos e possibilidades, e que demanda continuamente que o leitor realize escolhas por meio das memórias que evoca e das expectativas que cria. Desse ponto de vista, entende-se que a obra em si não é mais do que um bosque desabitado; o fenômeno ficcional somente se completa com a participação do leitor, que ao percorrê-lo assume a função de “(...) ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 2002, p. 7). A experiência do filme (e da música), portanto, somente se completa na relação que estabelece com o espectador/ouvinte – uma relação de troca, situada no tempo e mediada pela memória.

A recepção desinformada, por outro lado, será naturalmente mais passiva do que ativa, por conta da ausência, por parte do espectador, das ferramentas necessárias a um efetivo envolvimento com o discurso. Esse espectador tende a encontrar dificuldades em focar sua atenção na narrativa, pois não consegue extrair dela um nível mínimo de entendimento que lhe permita, ao menos, projetar no futuro alguma expectativa; disperso e desorientado, vê a consciência do tempo narrado diminuir, na mesma medida em que cresce a consciência do tempo cronológico – aquele que “não passa”. Assim, incapaz de mergulhar no fluxo temporal da obra, é relegado a uma experiência lenta e tediosa. Esse é o “leitor-empírico” de Umberto Eco (que todos somos, em alguma medida), aquele que se desvincula do fluxo da narrativa e se entrega ao devaneio – que, por sua vez, “leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (ECO, 2002, p. 16).

A idéia de que o tempo do discurso pode estabelecer na percepção uma relação de diálogo com o tempo ontológico encontra na Poética Musical de Stravinsky uma elucidação pertinente. Para Stravinsky (1996, p. 37), “(...) qualquer música, quer se submeta ao fluxo

normal do tempo, quer se dissocie dele, estabelece uma relação particular, uma espécie de contraponto entre a passagem do tempo, a duração da própria música, e os meios técnicos e materiais pelos quais a música se manifesta”. O material musical, desse ponto de vista, pode ser organizado de maneira a aderir ao tempo ontológico – quando o princípio é o da similaridade, ou ao tempo psicológico – o discurso que “procede por contraste”. Para Stravinsky, todas as artes atuam, em alguma medida, tecendo diferentes proporções entre esses dois princípios. Nas artes temporais, naturalmente, essa relação se desdobra dinamicamente – e é das diferentes razões de equilíbrio entre unidade e variedade, cada qual com sua temporalidade própria e característica, que se estabelece o discurso. A música conduzida pelo princípio da variedade, aquela que “(...) desloca os centros de atração e gravidade, e se estabelece no instável” (STRAVINSKY, 1996, p. 37), adere com maior facilidade ao tempo psicológico porque apresenta ao ouvinte uma teia mais complexa de polaridades, relações, atrações, variações, desdobramentos de seus materiais – em outras palavras, um conteúdo sintático mais denso. Essa “aderência ao tempo psicológico”, no entanto, somente pode existir se o discurso for capaz de estabelecer no ouvinte uma “escuta contemplativa”, tal como descrita por Hanslick – escuta que Stravinsky parece pressupor. Tome-se um ouvinte desprovido de memórias suficientes a uma compreensão mínima da sintaxe em questão: não há como se estabelecer em sua percepção a “atuação do passado e do futuro no presente” que caracteriza o tempo psicológico, justamente porque a variedade, nesse caso, excede o limite que esse ouvinte é capaz de organizar, ou atribuir sentido, a partir dos referenciais de que dispõe. Tal como na “escuta patológica” de Hanslick, o resultado é que a experiência do tempo não é articulada pelo discurso musical, mas acaba se isolando dele.

O discurso regido pelo princípio da similaridade, por outro lado, embora menos influente sobre o tempo psicológico do ouvinte, se faz entender mais imediatamente à consciência – resultado de uma sintaxe mais simples. Esse fato ajuda a explicar a recorrência de ostinatos e notas-pedal, bem como de técnicas relacionadas à música minimalista, como matéria-prima de trilhas musicais em cinema. Embora o cinema seja uma forma de narrativa audiovisual, a imagem em movimento possui prevalência na estruturação do conteúdo narrativo, na qualidade de meio mais imediato de apresentação do enredo. Desse ponto de vista, não faria sentido prover a música de uma sintaxe muito elaborada. Em função disso, a tradição da composição de música para filmes acabou encontrando na similaridade uma ferramenta mais funcional do que a variedade, e optou por atribuir toda a atuação propriamente semântica da música de cinema a gestos, símbolos e conotações musicais de

apreensão mais imediata. Isso não indica, como pode parecer, uma renúncia generalizada à capacidade da música de afetar por seus próprios meios a percepção de tempo do espectador. Pelo contrário, a identificação da variedade e da similaridade como pólos temporais opostos sugere uma ampla elasticidade de aplicações da música tendo em vista obter diferentes efeitos da elaboração narrativa sobre a percepção do tempo.

A análise do tempo musical do ponto de vista da variedade de seus materiais, conforme organizados no discurso, conduz naturalmente à investigação do processo musical enquanto *movimento*, já que este se encontra implicado em tudo o que aquilo que *varia*, como em oposição àquilo que *permanece*. Desse ponto de vista, seria inconcebível uma investigação do tempo que não se curvasse sobre a compreensão do movimento e suas implicações. A estreiteza da relação entre tempo e movimento foi objeto do pensamento de Kant (1997, p. 72), que identifica no próprio conceito de movimento um indício do caráter intuitivo e apriorístico da representação do tempo:

(...) o conceito de mudança e com ele o conceito de movimento (como mudança de lugar) só é possível na representação do tempo e mediante esta; se esta representação não fosse intuição (interna) *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança, isto é, a possibilidade de uma ligação de predicados contraditoriamente opostos num só e mesmo objeto (por exemplo, a existência de uma coisa num lugar e a não existência dessa mesma coisa no mesmo lugar). Só no tempo, ou seja, *sucessivamente*, é que ambas as determinações, contraditoriamente opostas, se podem encontrar numa coisa.

É certo que toda referência a uma elaboração musical qualquer sob a ótica de seu movimento interno é ao menos parcialmente uma metáfora, já que a dimensão vital da música é o tempo, enquanto o movimento implica também em deslocamento – portanto, uma transferência de posição no espaço. Essa espécie de representação de fenômenos temporais por meio de metáforas espaciais é bastante recorrente, e de acordo com Kant (1997, p. 73) deriva da dificuldade de se representar o tempo em sua própria natureza, essencialmente intuitiva:

(...) precisamente porque esta intuição interna se não apresenta como figura, procuramos suprir essa falta por analogias e representamos a seqüência do tempo por uma linha contínua, que se prolonga até ao infinito e cujas diversas partes constituem uma série que tem apenas uma dimensão e concluímos dessa linha para todas as propriedades do tempo, com exceção de uma só, a saber, que as partes da primeira são simultâneas e as do segundo sucessivas. Por aqui se vê também que a representação do próprio

tempo é uma intuição, porque todas as suas relações se podem expressar numa intuição externa.

Cabe, então, especular que espécie de metáfora é essa que se realiza tão espontaneamente na percepção, a ponto de induzir em um ouvinte comum uma *ilusão* de movimento quando exposto a um fenômeno carente de qualquer deslocamento no espaço³⁵. Uma possível resposta encontra-se no conceito de *conotação* como descrito por Leonard Meyer. Meyer (1956) atribui à música a faculdade de representar aspectos da realidade por meio do que chama *conotações* formadas por *similaridade*. Esse tipo de conotação se estabelece quando um ouvinte reconhece, na gestualidade de um estímulo musical, traços de um certo objeto ou fenômeno, e por conseguinte assume (mesmo que inconscientemente) a ocorrência desse estímulo como uma referência a esse objeto. Esse processo será descrito em maiores detalhes no capítulo dedicado à assimilação cognitiva da música de cinema, mas por hora basta reconhecer que a similaridade que o ouvinte percebe é justamente uma similaridade de movimento: deriva de um confronto por vezes instantâneo entre os “traços” que a música “desenha” no tempo e os contornos do objeto que simboliza.

Ora, a conotação de um movimento necessariamente implicará na percepção de um tempo, a ele relacionado. Esse tempo não pode ser o mesmo tempo físico, objetivo, porque o movimento aqui também não é o movimento físico – encontra-se em uma outra dimensão, metafórica, em que tempo e velocidade podem ser função um do outro sem a mediação de um espaço. Dessa forma, quando um material sonoro muito movimentado remete, por similaridade, a objetos extra-musicais cuja gestualidade é intensa, remete por extensão à característica temporal desse objeto, que é de velocidade acelerada. Desse ponto de vista, materiais musicais mais concentrados podem induzir na consciência a impressão de uma passagem do tempo mais rápida, pela simples analogia existente entre o movimento da música e os ritmos do mundo exterior: é mais lógico associar um andamento rápido ou uma rítmica intensa a referências extra-musicais rápidas, como um desmoronamento ou a decolagem de um avião, do que a processos lentos, como o crescimento de uma planta. No entanto, assumir essa proporção como regra levaria com toda certeza a conclusões equivocadas. O movimento pode ser inferido na estrutura musical em diversos níveis. Um

³⁵ É subentendido que a própria onda sonora consiste na transferência mecânica de energia no espaço, e que portanto existe movimento na matéria que oscila ao transmiti-la. A frequência e amplitude dessas oscilações, no entanto, se encontram muito distantes de um espectro que permita a um ser humano visualiza-las: elas somente se apresentam à consciência graças à decodificação promovida pelo sentido da audição, que as interpreta como som. Tampouco faria sentido levar em conta o deslocamento da própria onda, visto que não há transferência de matéria, mas apenas de energia.

ostinato rítmico rápido, por exemplo, pode logo se tornar tão monótono quanto uma nota-pedal longa, se não houver movimento em nenhum outro plano da organização musical, como a instrumentação ou a harmonia. Isso porque, após um certo número de repetições, o ouvinte deixará de perceber cada repetição do *ostinato* individualmente, e passará a assimilá-lo a partir de conjuntos de informação cada vez maiores; até o ponto em que todo o fluxo de sons será percebido como uma *stasis* e, na ausência de novos estímulos à percepção, a experiência do tempo poderá resultar tediosa. O 2.^o movimento da 7.^a Sinfonia de Beethoven, analisado nesse trabalho no contexto do filme *Irreversível* (2002), representa um bom exemplo: o andamento é lento, e a movimentação rítmica é tão mínima quanto estática: uma só figura atravessa a peça inteira. Nos demais planos de sua organização, no entanto, o movimento é intenso: a cada repetição do tema, novas camadas de instrumentação se acumulam e a dramaticidade cresce, produzindo uma espécie de efeito hipnótico em que a consciência do tempo cronológico tende ao completo esquecimento, substituída pela temporalidade imposta pelo próprio discurso musical.

CAPÍTULO 3

MÚSICA DE CINEMA À LUZ DA PSICOLOGIA COGNITIVA

3.1 Introdução

No que parece tratar-se de um efeito colateral inevitável da lógica de produção de uma mídia cujo principal diferencial é a imagem em movimento, a trilha musical acaba muitas vezes negligenciada como fundamento estético e narrativo importante à linguagem do cinema. Parece difícil (e de serventia duvidosa) determinar se essa circunstância constitui causa ou consequência, mas mesmo uma breve revisão bibliográfica acerca da psicologia da música de cinema é suficiente para demonstrar que sua plena compreensão permanece como um objetivo distante. Muito embora a pesquisa em psicologia do cinema tenha, em seus primórdios, lançado mão do avanço acadêmico já estabelecido em cognição musical (COHEN, 2002), à música de cinema parece ter sido reservado, historicamente, um *status* inferior. Trata-se de uma espécie de “filho bastardo”, que por muito tempo não interessou à música culta por possuir propriedade funcional (nem um pouco cara aos ideais vanguardistas da arte do século XX) e tampouco ao cinema por se constituir em som e não imagem em movimento, sendo assim uma via marginal a seu principal instrumento narrativo. São visões claramente reducionistas, que, no entanto, são apresentadas de forma radical no único intuito de sublinhar a necessidade de que a atenção acadêmica se volte mais vigorosamente ao estudo da música de cinema, tendo em vista minimizar o déficit existente na área.

A revisão realizada a seguir, partindo em direção a alguns dos fundamentos cognitivos da recepção da música de cinema, procura esclarecer uma série de conceitos relacionados, organizando-se em três frentes: os recursos de atenção necessários à sua percepção; sua atuação como disparadora de respostas emocionais; e, por fim, seu processo de memorização no contexto audiovisual.

3.2 Da Atenção

No que se refere a uma abordagem cognitiva, os problemas de atenção representam o

primeiro aspecto a merecer um enfoque especial quando o objeto é a música de cinema. Em certa medida, seria correto afirmar que a trilha musical em um filme só é viável graças a uma configuração muito específica do processamento cognitivo humano, que permite que múltiplas informações, percebidas simultaneamente por dois modos sensoriais distintos, sejam organizadas de maneira a tornar a mensagem fílmica inteligível. A atenção desempenha papel fundamental nesse processo, e a música em cinema talvez seja a principal interessada na compreensão de seus mecanismos.

A revisão realizada por Sternberg (2000) será a referência a ser detalhada com maior destaque nos próximos parágrafos, tendo em vista realizar uma discussão inicial acerca do comportamento da atenção e da consciência em um contexto audiovisual. Segundo Sternberg, existem dois tipos principais de atenção: a consciente, responsável pelos processos controlados (entre eles a consciência), e a pré-consciente, que lida com os processos automáticos. A atenção pré-consciente diz respeito à “informação disponível para o processamento cognitivo, mas que presentemente encontra-se fora do conhecimento consciente” (STERNBERG, 2000, p. 79), como memórias ou dados sensoriais que em um certo momento estejam sendo ignorados pela consciência, ainda que processados ativamente. A atenção pré-consciente é a principal responsável pelo processo que, na recepção de um filme, interpreta um estímulo musical como conotação ou temperamento e eventualmente resulta em resposta afetiva, além de ser fundamental à formação das memórias representacional e emocional, operações que serão melhor detalhadas nas sessões subseqüentes. Nesses casos, o que se verifica são casos típicos de processos automáticos: “são ocultos da consciência, involuntários e consomem poucos recursos de atenção” (STERNBERG, 2000, p. 81). Esse tipo de processamento cognitivo, como sugerido, é indispensável à inteligibilidade do cinema. Não seria viável a um espectador comum conferir atenção consciente a toda a informação disponibilizada por um filme, não só por ser simultaneamente visual e sonora, mas também por sua complexidade interna a cada um desses modos sensoriais. Através do mecanismo cognitivo da atenção, torna-se possível lançar sobre as informações fundamentais do discurso (normalmente localizadas na imagem em movimento) a atenção consciente e assimilar as demais automaticamente.

Isso não significa, no entanto, que ao som nunca seja dirigida atenção consciente. Ainda de acordo com Sternberg (2000), é sabido que o processo controlado pode se tornar automático com o tempo e a prática, através da chamada *automatização*. É o caso de amarrar os sapatos ou dirigir, por exemplo, processos que em um primeiro momento precisam ser

controlados em função de sua novidade e complexidade, mas que após um número suficiente de repetições abandonam a necessidade do controle consciente. Fenômeno semelhante é o da *habituação*. Habituar-se a um estímulo significa prestar-lhe atenção cada vez menos, à medida que sua constância torna-se desinteressante à consciência. É o que se verifica quanto a ruídos como os de equipamentos eletrônicos, lâmpadas fluorescentes ou mesmo “música ambiente”. A *desabituação* é o fenômeno contrário: por força de uma intenção consciente ou de uma mudança significativa no estímulo que estava sob processamento automático, a atenção consciente volta-se ao estímulo em questão. Isso significa que o espectador de um filme pode dirigir voluntariamente a atenção à trilha musical, à qual esteve anteriormente habituado, assim como pode *ter sua atenção dirigida* à trilha musical por força, por exemplo, de um gesto musical mais abrupto. Sloboda (1999) observa que esse é um recurso comum em texturas contrapontísticas. Nesses casos, a habilidade do compositor garante que as vozes se movimentem alternadamente, evitando em certa medida movimentos simultâneos, de forma que a atenção consciente (ou “focal”) possa se deslocar de uma voz para outra conforme o destaque relativo de cada uma delas em um dado instante. Sloboda identifica alguns dispositivos mais comuns de “captura da atenção” em música, entre eles o registro (a atenção se concentra com maior facilidade nas extremidades, especialmente a superior), a intensidade, o timbre, o movimento (a atenção focaliza estímulos mais dinâmicos) e a variação (em um contexto complexo, a atenção prioriza eventos novos em detrimento de repetições). Em um filme, manter a música em um nível pré-consciente constante ou eventualmente provocar a desabituação, lançando sobre ela a atenção consciente, é uma decisão que depende da habilidade do diretor e do compositor no manejo do discurso audiovisual. Pode ser do interesse da narrativa que em dado momento um material musical específico seja percebido conscientemente, talvez porque posteriormente venha a ressurgir com certa intenção referencial, ou porque certa conotação importante à compreensão da história esteja sendo informada somente por ele naquele instante. Nesse caso, a manipulação hábil do processo de desabituação pode ser uma ferramenta efetiva. Em *Snatch – Porcos e Diamantes* (2000), por exemplo, a música *Angel*, do grupo inglês de música eletrônica *Massive Attack*, é responsável pela articulação de quatro cenas seguidas, e nesse processo sofre diversas vezes tanto o processo de habituação quanto o de desabituação. A música começa nos últimos instantes de uma cena em que Brick Top, um agenciador de apostas de boxe clandestino, ordena que Turkish e Mickey sejam punidos por se recusarem a tomar parte em um acordo proposto por ele. A música acompanha a cena seguinte, em que máquinas

caça-níqueis de Turkish são destruídas pelos capangas de Brick Top. Ao tentar reagir, Turkish é encurralado. A música encontra-se em segundo plano, com seus elementos melódicos e rítmicos em geral em suspensão, recaindo ainda sobre ela um filtro passa-grave. Nos últimos segundos da cena, o ressurgimento crescente de uma linha melódica vocal articula uma nova transição diegética: no instante em que o trailer da mãe de Mickey aparece em chamas (com ela dentro, conforme a narração em off faz saber), os elementos rítmicos e melódicos retornam, o volume aumenta e o filtro passa-grave é desativado, provocando o preenchimento de todo o espectro auditivo do espectador. O resultado é instantâneo: a música vem a primeiro plano de atenção, e assim sublinha com muito maior intensidade o impacto emocional das imagens. Em seguida o filme retorna a Turkish, que é salvo da decapitação providencialmente por seu parceiro Tommy, e a mesma música ainda serve à transição para o início da cena subsequente, em que surgem os escombros do trailer queimado, na manhã seguinte. A montagem de toda essa seqüência é bastante complexa; embora a imagem do trailer represente o exemplo mais evidente de desabituação, há vários outros momentos em que elementos estruturais da música se modificam, inclusive articulando-se com diferentes velocidades de projeção da imagem em movimento, e provocam sutis flutuações nos níveis de atenção do espectador.

Ainda a respeito da atenção em cinema, existe um último aspecto que precisa ser observado. Trata-se das funções da atenção, que para Sternberg (2000) são quatro: a atenção seletiva, a sondagem, a vigilância e a atenção dividida. Dessas, apenas duas apresentam interesse especial à discussão corrente: a atenção seletiva e a atenção dividida. A atenção seletiva pode ser resumida através do emblemático “problema do coquetel” (*Cocktail Party Effect*), mencionado pela primeira vez por Colin Cherry, em 1953 (STERNBERG, 2000). Cherry descreve uma circunstância em que um sujeito trava um diálogo desinteressante com um interlocutor, enquanto tenta acompanhar a conversa da mesa ao lado. Nesse caso, se configura uma situação em que, em uma escuta dicótica, o ouvido-espião é capaz de processar o estímulo sonoro conscientemente, enquanto o ouvido dessintonizado somente percebe “variações físicas e sensoriais” (STERNBERG, 2000, p. 89) na mensagem ignorada, como mudanças de registro vocal e de gênero do locutor.

A atenção dividida, por sua vez, é aquela em que a consciência procura assimilar simultaneamente dois estímulos diferentes. Nesses casos, segundo Sternberg, haverá perda de desempenho nas duas tarefas, em comparação a cada uma delas realizada com atenção seletiva. Com treinamento específico, no entanto, é possível automatizar parcialmente ambas

as tarefas, tornando o desempenho equivalente ao das mesmas tarefas realizadas em isolamento.

Conforme Sternberg, outra circunstância em que se verifica alto desempenho em atenção dividida é quando um dos processos em curso é automático (dirigir e conversar, por exemplo). Sloboda (1999) sugere uma explicação diferente: o que ocorreria nesse caso é que a atenção dividida é facilitada quando os mecanismos cognitivos envolvidos nos dois processos são diferentes (exatamente o que se verifica em cinema, por exemplo). Outra informação relevante trazida por Sloboda é de que a existência de uma coerência de argumento, uma unidade estrutural comum aos estímulos concomitantes facilita a assimilação de ambos. Sloboda testa essa hipótese em pesquisa conjunta com Edworthy (apud SLOBODA, 1999), na qual fica demonstrado que a existência de um background tonal comum viabiliza a percepção de múltiplas linhas melódicas, ainda que uma em primeira plano e as demais como acompanhamento. Trata-se de um resultado extremamente importante à compreensão do fenômeno atencional em cinema, visto que aí música e filme se encontram engajados em um processo discursivo comum, centrado na narração da mesma história, circunstância que poderia viabilizar a assimilação conjunta.

Um parêntese importante aqui diz respeito à pesquisa de Posner *et al.* (1976), em que fica comprovada a prevalência sensorial, do ponto de vista da distribuição dos recursos de atenção, do modo visual sobre os demais. Inúmeros teóricos da música de cinema (como Gorbman (1987), Tragtenberg (1998) e Carrasco (2005)) têm reiterado que sua via de atuação é predominantemente subliminar, contando o modo visual com a preferência dos recursos de atenção. Para Posner e colegas, essa prevalência está ligada à capacidade relativamente fraca dos estímulos visuais em alertar o organismo de sua ocorrência. Em resposta a essa deficiência, o organismo tende a manter sua atenção sintonizada no modo visual, como forma de garantir uma resposta ágil. Essa, no entanto, seguramente não representa a única razão para a prioridade cognitiva dada à imagem em movimento durante a recepção de um filme. Uma outra, talvez até mais relevante nesse contexto, diz respeito à própria estrutura discursiva do filme, que se baseia prioritariamente na imagem em movimento no intuito de narrar seu conteúdo. Conforme Gorbman (1987, p. 12), “a maioria dos filmes relega a música ao segundo plano sensorial do espectador, a área menos susceptível a julgamentos rigorosos e mais susceptível à manipulação afetiva”³⁶. A atenção focal voltada à música, na maioria dos

³⁶ “Most feature films relegate music to the viewer’s sensory background, that area least susceptible to rigorous judgement and most susceptible to affective manipulation.”

casos, teria efeito negativo sobre esse objetivo, e assim por uma questão de simples pragmatismo o mecanismo cognitivo entenderia como de maior proveito manter o foco de atenção voltado à imagem em movimento. Por outro lado, é necessário observar que o objeto do estudo de Gorbman é o cinema dos anos 30; na atualidade, há diversos casos em que a precedência da imagem em relação ao som não é tão pronunciada, ou mesmo nem se verifica. Mais correto seria falar em uma “composição”, em que som e imagem interagem e se complementam. Nesses casos, o mecanismo de atenção se situa numa circunstância volúvel, em que precisa se reconfigurar dinamicamente e lançar atenção focal sobre o conteúdo que for mais pertinente ao entendimento da narrativa a cada instante, independentemente do modo sensorial pelo qual esse conteúdo se apresenta.

Não parece possível chegar a uma resposta definitiva a respeito de qual espécie de atenção (seletiva ou dividida) se estabelece em uma experiência audiovisual. Conforme diversas pesquisas demonstram (MARSHALL & COHEN (1988), LIPSCOMB & KENDALL (1994), ambas citadas em LIPSCOMB & TOLCHINSKY (2005), entre outras), a configuração do mecanismo atencional é extremamente dinâmica, e depende de uma série de variáveis, como: o conteúdo de cada modo individual (visual e auditivo), as relações de congruência ou incongruência entre os conceitos comunicados por ambos, bem como suas relações de simultaneidade ou alternância no tempo. Em função da já mencionada tendência da música a permanecer no nível pré-consciente de atenção, sendo sua transferência para o nível consciente obra da manipulação narrativa ou da intenção do próprio espectador, fica subentendida na maioria dos casos a atenção seletiva; no entanto, é preciso lembrar que o próprio espectador é uma variável. A atenção dividida pode se configurar em qualquer situação como resultado de um esforço consciente, conforme demonstra pesquisa de Marilyn Boltz (2004), na qual sujeitos aos quais se solicitou prestarem igual atenção à imagem em movimento e ao som de certos fragmentos audiovisuais obtiveram resultados de memorização até mesmo superiores àqueles que dirigiram atenção seletiva a apenas um dos modos.

3.3 Da Emoção e da Memória

Conforme amplamente defendido por pesquisadores, compositores e produtores de cinema, a principal via de influência da trilha musical sobre o conteúdo narrativo em cinema é o acesso às emoções do espectador. A música pode atuar, por exemplo, como elemento

responsável pela imersão do espectador no mundo representado, ao envolvê-lo no mesmo contexto emocional compartilhado por ambientes ou personagens – envolvimento que pode induzir, por sua vez, o sentimento de cumplicidade em relação a personagens, conforme observado por Eder (2006).

As pesquisas em cognição têm confirmado a efetividade dessa prática. Boltz (2004) menciona pesquisa de Bolivar, Cohen e Fentress (1994), na qual músicas de caráter congruente ou incongruente eram pareadas a imagens “amigáveis” ou “agressivas”. Como resultado, músicas congruentes potencializaram as respostas emocionais dos sujeitos, em oposição às músicas incongruentes, que as amenizaram. Em outra pesquisa, Boltz (apud Boltz, 2004) demonstrou que músicas “positivas” ou “negativas”, quando em acompanhamento a imagens de caráter emocional vago, são capazes de influenciar a interpretação dos espectadores quanto às motivações dos personagens, e até mesmo suas expectativas quanto à continuação da história.

Fundamental a qualquer discussão sobre emoção em música é a pesquisa de Leonard Meyer (1956), que, embora produzida na década de 1950, representa ainda hoje uma das mais influentes reflexões sobre o tema. Meyer defende que a música provoca reações afetivas não somente pelas relações internas a seu material (reações que dependem da compreensão do estilo), mas também pela referência, compartilhada culturalmente, a objetos e conceitos do mundo extra-musical. Essa convicção é absolutamente fundamental a qualquer reflexão sobre a música de cinema. Não seria inoportuno dizer que o próprio cinema comprova sua procedência, visto que nele a referência a significados extra-musicais a partir da trilha musical é fato que não poderia ser explicado apenas como resultado da elucubração sintática do material musical. A trilha musical em cinema, salvo em algum caso excepcional, não apresenta uma estruturação autônoma; é, ao invés disso, componente de uma narrativa audiovisual, na qual desempenha papel semelhante ao de uma voz em uma textura contrapontística: não é possível inferir uma forma a partir dela em isolamento, mas apenas de sua interação com as demais vozes, quando projetadas no tempo.

Os casos de associação de materiais musicais a ambientes, personagens ou contextos específicos em cinema são abundantes, se encontram referenciados na prática da representação motívica da ópera romântica e, assim como nela, dependem de relações de significação que por vezes não são compartilhadas culturalmente, mas geradas internamente à própria obra. Mesmo nesses casos, no entanto, o material em questão dificilmente se encontra isento de significados emocionais relativamente controlados pelo compositor. O popular tema

de duas notas associado ao tubarão, personagem do filme homônimo dirigido por Steven Spielberg (1975) faz mais do que comunicar a proximidade do personagem referenciado; mais importante que isso, lhe confere caráter de perigo, ameaça, terror: afetos latentes no material empregado, que despertarão no espectador respostas emocionais relacionadas.

As razões que, ao longo do tempo, levaram à cristalização da prática de atribuir à música a função de despertar reações afetivas em cinema costumam ser atribuídas à sua disposição natural em permanecer abaixo do nível de atenção focal ou consciente. De fato, como já discutido, parece extremamente conveniente ao cinema, uma mídia que demanda múltiplos recursos de atenção simultâneos, lançar mão de uma via discursiva que tende a não exigi-los. Além de representar uma vantagem à recepção, a percepção pré-consciente da trilha musical evita um efeito dispersivo, e portanto prejudicial à compreensão da narrativa. Segundo Meyer (1956), processos imagéticos que conseguem acessar a consciência, ainda que sejam pertinentes ao estímulo musical que lhes deu origem em dado momento, podem funcionar como disparadores de novos processos imagéticos que dificilmente estarão relacionados aos estímulos audiovisuais subseqüentes. O resultado é o curva-se da mente sobre si mesma, e a conseqüente distração.

O processo que permite à música disparar respostas afetivas sem ser percebida pode ser melhor esclarecido a partir da pesquisa de Patrick Hogan. Hogan (apud RENNERT, 2006) explica que o estímulo sensorial ligado a um evento ou objeto é armazenado como *memória representacional*, enquanto seu caráter afetivo é armazenado como *memória emocional*. Embora o acesso à memória representacional dispare também a memória emocional correspondente, a reação afetiva muitas vezes ocorre sem que haja consciência do estímulo sensorial que lhe deu origem, casos em que “a memória emocional é reconstruída mas a memória representacional relacionada não, talvez porque a atenção esteja focada em algo mais saliente”³⁷. No que se refere à música de cinema, esse é de fato o processo mais comum. O espectador, na maior parte das vezes, não está com a atenção dirigida à trilha musical. Ainda assim, o estímulo representacional presente no material musical, se estiver ligado a uma memória emocional, poderá despertar a resposta afetiva correspondente. Aqui, é importante observar a coexistência de dois fenômenos. A conexão entre memória representacional e memória emocional tanto pode ser trazida pelo espectador, a partir de sua própria experiência afetiva, quanto estabelecida ao longo do filme. Nesse último caso, a

³⁷ “(...) (this occurs when) an emotional memory is reconstructed but the accompanying representational memory is not, perhaps because attention is focused on something more salient.” (RENNERT, 2006, p. 111).

música assume função mimética na relação com a imagem em movimento, produzindo uma relação de alcance restrito, limitada ao universo de significações de um filme determinado. Nesse processo, um dado material musical é apresentado continuamente em associação a cenas de caráter emocional uniforme. Ainda que tanto no instante da formação da memória quanto no momento de sua retomada o estímulo sensorial, isto é, a música, possa estar em segundo plano, bastará a exposição posterior a esse estímulo para que se obtenha a resposta afetiva relacionada. É o caso do trompete em *O Hotel de Um Milhão de Dólares* (2000), filme dirigido por Wim Wenders. Ausente até certo ponto da exibição, o instrumento surge pela primeira vez no plano diegético, quando um casal em fuga, procurando esconderijo, cogita esconder-se no apartamento de um vizinho trompetista. A partir de então, o instrumento se associa por conotação ao relacionamento dos dois, e é esse significado que prevalece quando, a seguir, o rapaz corre no alto de um prédio em direção ao suicídio e troca os últimos olhares com a namorada, enquanto a trilha musical sobrepõe o trompete ao som grave e lentamente repetitivo de um instrumento percussivo.³⁸

Esse tipo de procedimento, a rigor, precede em muitos anos o próprio cinema. Um caso particular, e especialmente oportuno por tratar-se da ópera romântica, que viria a ser referência seminal desde os primeiros tempos da música de cinema, é o encontrado em *Otello*, de Verdi, e assim descrito por Lewis (1996, p. 115):

Nos momentos finais do *Otello* de Verdi, conforme Otello lentamente expira em Mi maior, oferece a Desdemona um último beijo, sobre uma tríade de Dó maior (...). Esse acorde extraordinário, tão estranho ao sereno Mi maior que o cerca, pode ser ouvido como um peculiar divisor entre a tônica e a dominante, mas tanto a própria sonoridade quanto o sentido de deslocamento que cria remetem a pelo menos quatro eventos similares no ato (...), e assim lhe conferem um significado contextual que transcende sua função de condução de voz.³⁹

Lawton (apud LEWIS, 1996, p. 115) descreve que o acorde de Dó maior “simboliza as intrigas de Iago e a queda de Otello, em oposição a Mi maior, que simboliza ao mesmo tempo

³⁸ Observe-se que também esse uso do instrumento de percussão traz consigo uma conotação, essa de origem cultural, relacionada a temas fúnebres e ritualísticos.

³⁹ “(...) In the closing moments of Verdi's *Otello*, as Otello slowly expires in E major, he offers Desdemona one last kiss, over a C-major triad (...). That extraordinary chord, so foreign to the seren E major that surrounds it, can be read as a peculiar chromatic divider between the tonic and dominant, but both the sonority itself and the sense of dislocation it creates recall at least four similar events in the act (...) and thus give it a contextual meaning that transcends its voice-leading function.”

a grandeza e o potencial trágico do personagem de Otello”⁴⁰. Mais importante é observar que essas relações estão circunscritas ao contexto do *Otello* de Verdi, e que somente pela repetição do acorde de Dó maior em contextos relacionados (aparentados pela presença, às vezes subentendida, das “intrigas de Iago” e pela “queda de Otello”) é que o espectador pode construí-las, sendo necessária para isso sua capacidade de retomada mental desses eventos.

Por outro lado, existe um amplo repertório de conexões entre memórias representacionais musicais e memórias emocionais estabelecido e compartilhado culturalmente. São os processos imagéticos coletivos, que Meyer (1956) intitula *conotações*. As conotações são importantes à música de cinema porque oferecem uma alternativa à rede inteiramente específica de relações emocionais com objetos e conceitos do mundo exterior que cada indivíduo desenvolve, com base em sua própria experiência. Esse fenômeno pode ocasionar que, por exemplo, uma certa melodia “triste” resulte, para certo ouvinte, em uma resposta afetiva “alegre”. Trata-se do efeito revisado por Sloboda (1999, p. 2) como “Querida, estão tocando a nossa música”: a memória emocional do indivíduo prevalece sobre o caráter do material que serve como estímulo. Seria inviável criar música que exercesse qualquer controle sobre processos imagéticos tão específicos. Alternativamente, as conotações trabalham no sentido de uniformizar as respostas emocionais, ao acessar um imaginário coletivo relativamente estável, uma espécie de catálogo em que cada configuração disponível do material sonoro se encontra relacionada a um significado que é compreendido de maneira uniforme em uma determinada cultura.

A conotação, no entanto, não implica necessariamente em uma resposta afetiva. Representa, ao invés disso, um estágio intermediário à sua realização. Segundo Meyer (1956), nenhum estímulo musical pode estar relacionado diretamente a uma emoção, mas sim resultar em uma resposta emocional através da mediação de uma conotação ou complexo conotativo (Fig. 3.1). Isso equivale a dizer que o material musical remete a conjuntos de conceitos ou objetos do mundo extra-musical que, por receberem juízos semelhantes no interior de uma cultura, resultam em uma resposta afetiva relativamente uniforme. A música, assim, não representa a tristeza diretamente, mas remete a um complexo conotativo onde coexistem inúmeros conceitos entendidos coletivamente como tristes, quer sejam a morte e o inferno em uma cultura, ou a miséria e a política em outra. A avaliação de Meyer, como se vê, acrescenta mais um plano cognitivo à proposta de Hogan (apud RENNERT, 2006). Para Meyer, o

⁴⁰ “(...) symbolizes Iago's intrigues and Otello's downfall, against E major, which symbolizes both the greatness and the tragic potential of Otello's character.”

estímulo musical (armazenado como memória representacional) não remete diretamente à memória emocional, mas sofre a intermediação da conotação à qual se encontra associado.

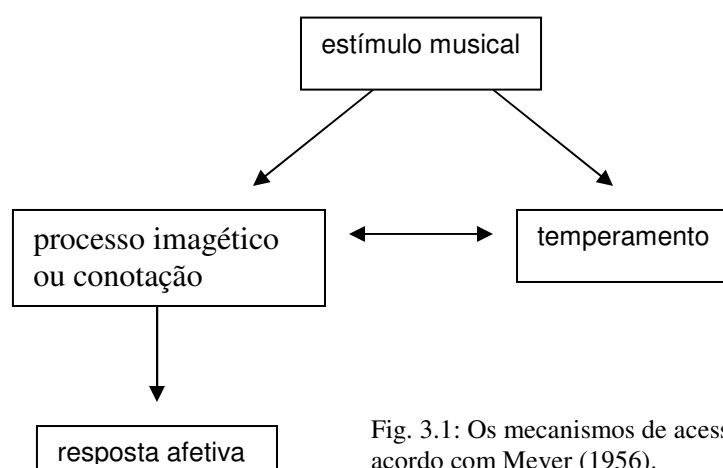


Fig. 3.1: Os mecanismos de acesso às emoções, de acordo com Meyer (1956).

A compreensão dos mecanismos de formação das conotações oferece idéias muito interessantes a respeito do vocabulário musical empregado em cinema. Segundo Meyer, as conotações podem ser formadas por contigüidade ou por similaridade. As conotações por contigüidade talvez representem o processo mais simples. São aquelas estabelecidas diretamente entre o estímulo e o objeto, por meio da repetição. Um exemplo de aplicação desse tipo de conotação em trilhas sonoras é o uso de música expressionista para representar medo ou terror, como se observa até mesmo em filmes esteticamente muito distantes, como *Nosferatu* (1922)⁴¹, *A Profecia* (1976)⁴² e *O Iluminado* (1980)^{43 44}. Trata-se de uma

⁴¹ Direção: F. W. Murnau.

⁴² Direção: Richard Donner.

⁴³ Direção: Stanley Kubrick.

⁴⁴ A expressão “música expressionista” está sendo aplicada aqui de maneira generalizada para se referir a sonoridades que remetem à música da escola de composição chamada expressionista, ainda que não necessariamente compartilhem de seus dispositivos técnicos. A música original de *Nosferatu* (1922), composta por Hans Erdmann, dispõe da angulosidade melódica típica do expressionismo, mas também lança mão de escalas hexatônicas (mais comuns à música impressionista) e modos próprios da música do leste europeu, onde a história se passa. *O Iluminado* (1980) possui diversas passagens com músicas de György Ligeti e Krzysztof Penderecki, com amplo domínio de dissonâncias e orquestração agressiva. Por fim, a música de Jerry Goldsmith para *A Profecia* (1976) subverte a técnica usual do canto gregoriano ao sobrepor linhas melódicas corais a vozes orquestrais dispostas a intervalos dissonantes, como a segunda e a nona menores.

associação que foi induzida pelo próprio cinema, ao longo de décadas de reforço, até que se transformasse em uma conotação amplamente difundida.

Já a formação de uma conotação por similaridade é fruto de um processo mais amplo. Pode-se dizer que seu elemento fundamental é o movimento:

Tanto a música quanto a vida são percebidas como processos dinâmicos de crescimento e decadência, atividade e descanso, tensão e relaxamento. Esses processos são diferenciados não somente pela direção e forma dos movimentos neles envolvidos, mas também por sua qualidade. Por exemplo, um movimento pode ser rápido ou lento, calmo ou violento, contínuo ou esporádico, precisamente articulado ou vago em seus contornos. Quase todos os modos de experiência, mesmo aqueles em que o movimento não se encontra envolvido diretamente, estão de alguma maneira associados qualitativamente com atividade. Primavera, revolução, escuridão, as pirâmides, um círculo – cada um deles, dependendo de nossa opinião corrente a seu respeito, é percebido como possuindo um movimento característico. Se conotações serão formadas, haverá uma tendência em associar o movimento musical em questão com uma imagem ou conceito referencial que se perceba como detentor de uma qualidade de movimento similar.⁴⁵ (MEYER, 1956, p. 261).

Esse vínculo entre os processos musicais e os ciclos e movimentos da natureza também foi observado por Rudolph Réti (1961, p. 191-192), para quem “*uma obra de arte musical é determinada por leis tão estritas, lógicas e orgânicas que se torna em si uma alegoria de toda a criação*. E é através dessa alegoria *inerente* que se sustenta uma ligação eterna entre as formas musicais e o mundo humano. Graças a essa ligação, quase qualquer interpretação simbólica pode ser aplicada a uma obra musical, e a equação ainda permanecerá balanceada”.⁴⁶

As conotações formadas a partir de similaridades entre o material musical e a experiência humana do mundo extra-musical abrem as portas para um universo referencial imenso e complexo, no qual atuam e interagem estímulos provenientes de diferentes modos

⁴⁵ “Both music and life are experienced as dynamic processes of growth and decay, activity and rest, tension and release. These processes are differentiated, not only by the course and shape of the motions involved in them, but also by the quality of the motion. For instance, a motion may be fast or slow, calm or violent, continuous or sporadic, precisely articulated or vague in outline. Almost all modes of experience, even those in which motion is not directly involved, are somehow associated qualitatively with activity. Spring, revolution, darkness, the pyramids, a circle – each, depending upon our current opinion of it, is experienced as having a characteristic motion. If connotations are to be aroused at all, there will be a tendency to associate the musical motion in question with a referential concept or image that is felt to exhibit a similar quality of motion.”

⁴⁶ “(...) *a work of musical art is determined by laws so strict, logical, and organic that it becomes in itself na allegory of all creation*. And it is through this *inherent* allegory that an eternal bond between musical shapes and the human world is sustained. Owing to this bond, almost any symbolic interpretation can be applied to a musical work and the equation will still remain balanced.”

sensoriais e formas de experiência da vida. Tome-se como exemplo a representação da violência. As emoções incitadas pela violência poderiam facilmente ser obtidas, em música de cinema, pelo uso de uma conotação por contigüidade; essa conotação poderia ser estimulada pelo uso, por exemplo, de *hard rock*. Tal conotação traria consigo, no entanto, referências que podem não ser desejadas; o *hard rock* também carrega referências a épocas, estilos de vida e contextos sociais que podem não corresponder àqueles retratados no filme, visto que processos imagéticos podem funcionar como disparadores de novos processos imagéticos, e assim sucessivamente. Um exemplo de uso bem-sucedido dessa teia de processos está em *Apocalypse Now* (1979), filme do diretor Francis Ford Coppola. O *rock 'n roll* da trilha musical é efetivo como reforço à violência das imagens, mas também funciona como referência ao contexto social e cultural da década de 1960, no qual se insere a guerra do Vietnã.

Conotações por contigüidade ainda precisam lidar com o inevitável esgotamento do arsenal de referências efetivo dentro de uma dada cultura. Se um filme atual lançasse mão de certas estruturas melódicas e recursos de orquestração que foram efetivos em *E o Vento Levou*, na década de 1930, para incitar uma atmosfera romântica, o resultado seria uma referência colateral à música e ao cinema daquela época, e o fracasso ao menos parcial no despertar da emoção desejada, visto que essa conotação já foi empregada ao ponto da saturação completa – fato que ainda levaria a inevitáveis problemas estéticos. Conotações por similaridade, embora de operação mais complexa, são recursos menos vulneráveis a referências indesejadas. Para estimular certa emoção relacionada à violência, a música poderia lançar mão, por exemplo, de uma gestualidade acelerada, densa e impactante. Pela semelhança entre tais propriedades sonoras e nossa experiência da violência, a conotação desejada seria obtida sem necessidade de recurso a um código pré-estabelecido, portanto abrindo mão das associações colaterais trazidas por ele.

Um exemplo de conotação formada por similaridade pode ser verificado em *A Estrada Perdida* (1997), com direção de David Lynch. Tudo leva a crer que o protagonista será agredido quando um grupo de mafiosos armados o convida a entrar em um carro. A música, composta de trombones em linha melódica angulosa sobre o acompanhamento de címbalos em repetição rápida, é incapaz assegurar qualquer regularidade rítmica, e parece confirmar as suspeitas já induzidas pela própria cena. Quando, pouco depois, a mesma frase é complementada por instrumentação “big band” e recebe referência rítmica clara, a conotação ameaçadora se dilui. Em seguida, a música volta ao padrão anterior para indicar ameaça a um

outro motorista; esta se concretiza em uma cena violenta, e a conotação que associava aquele padrão de trilha musical ao risco iminente acaba se confirmando. A similaridade, no caso, diz respeito à regularidade rítmica: sua ausência aponta para a insegurança do personagem, cujo destino imediato parece sombrio. O espectador deixa de temer assim que a referência rítmica retorna, já que por similaridade se forma uma conotação que indica estabilidade, segurança.

É importante notar, no entanto, que ao menos parte do senso comum formado pelas conotações já estabelecidas em uma dada cultura se formou justamente em função do uso recorrente dos mesmos recursos musicais na formação de conotações por similaridade. O fato de que certos recursos da música expressionista tenham se firmado como referência a medo e terror não é mero acaso; é, antes, resultado do sucesso no uso desses recursos para incitar essas referências por similaridade, em uma época em que tal conotação ainda não havia se estabelecido por contigüidade. Exemplo aparentemente contrário é o do constante uso de música infantil, ou relacionada a temas infantis, para estimular os mesmos complexos conotativos (como observado, por exemplo, em *O Exorcista* (1973)); nesse caso, não parece haver qualquer similaridade entre os movimentos do estímulo musical e do complexo conotativo referenciado, o que sugere que a associação tenha se estabelecido originalmente por contigüidade.

A propósito de complexos conotativos, alguns esclarecimentos se fazem necessários. De acordo com Meyer (1956), nenhum material musical consegue particularizar uma conotação, a não ser na presença de um simbolismo pré-estabelecido, fornecido pelo compositor (como o encontrado na música de Richard Wagner, por exemplo). Ao invés disso, a música desencadeia complexos conotativos, nos quais diversas conotações, metaforicamente relacionadas, são sugeridas ao mesmo tempo. As artes plásticas e a literatura, por serem mais denotativas, conseguem delimitar significados com maior precisão. Por exemplo, a palavra “morte” possui um significado muito específico. A música pode representar a morte, mas pode não fazê-lo em isolamento; ao invés disso, dispara um complexo conotativo em que morte, escuridão, noite, frio, inverno, sono, silêncio, por exemplo, estão presentes simultaneamente. Se um complexo conotativo será mais ou menos específico é uma função do distanciamento do material musical que lhe serve como estímulo em relação a um “estado neutro”⁴⁷, e da existência de associações por contigüidade, de imitações de processos do

⁴⁷ O “estado neutro”, segundo Meyer (1956) seria uma configuração totalmente inespecífica do material musical, em que todos os seus parâmetros se encontram em posições centrais, tão afastados quanto possível de

mundo extramusical, ou de um texto, roteiro ou programa estabelecido pelo compositor.

Ocorre que a música de cinema é essencialmente referencial, e em função disso tende a particularizar os complexos conotativos com facilidade. Normalmente se encontra distanciada do estado neutro, possui associações por similaridade e contigüidade em abundância e, acima de tudo, é apenas um dos componentes de uma narrativa audiovisual. No instante em que um determinado material musical desencadeia um complexo conotativo em que diversos significados co-existem, o roteiro fílmico trata de especificá-lo na direção daqueles significados que são mais coerentes com a totalidade da narrativa. Um exemplo tão útil quanto clássico é o da cena do chuveiro, em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Os acentos *fortíssimo* dos violinos, na região aguda, em associação à sugestão⁴⁸ da faca penetrando o corpo da personagem de Janet Leigh, imediatamente se associam, por similaridade, à frequência e intensidade dos golpes, além de possuírem uma certa propriedade “cortante” cuja relação com a imagem em movimento é evidente. Isolados das imagens, no entanto, poderiam fazer referência a uma vastidão de conotações que vão da expectativa à violência pura e simples, todas componentes de um mesmo complexo conotativo. Quem individualiza o complexo conotativo é o ouvinte, mas ao escutar o estímulo musical em conjunto com o filme não depende somente de sua própria experiência: nesse processo, as imagens e o roteiro são as principais referências.

Mais um dos conceitos detalhados por Meyer (1956) merece atenção especial. Trata-se dos “temperamentos”, “climas” ou “atmosferas” (*mood*, no original). Os temperamentos são tipos especiais de processos imagéticos que se formam em referência a modos de comportamento, ou “*comportamentos emocionais designativos*”: conjuntos de reações fisiológicas que o indivíduo experimenta no instante em que reage emocionalmente a determinado estímulo. Isso significa que, quando um estímulo musical faz referência a um temperamento, está sugerindo ao ouvinte o comportamento que lhe ocorre quando experimenta uma determinada emoção, sem no entanto exigir que responda afetivamente a essa impressão, ou seja, assuma o comportamento representado como se fosse seu. De fato, para Meyer, um temperamento somente pode resultar na resposta afetiva à qual está relacionado através da mediação de uma conotação. Em outras palavras, se certa estrutura musical de alguma maneira representa o “comportamento emocional designativo” próprio de

extremidades.

⁴⁸ A imagem da faca penetrando o corpo, na realidade, não existe; a montagem de Hitchcock, no entanto, consegue sugerir-la com grande eficiência, e nesse processo tanto o som de corte faca quanto gestualidade da própria música são determinantes.

determinada emoção (a expectativa, por exemplo), isso não significa que o ouvinte experimentará a expectativa, mas somente que compreenderá ser essa a “atmosfera” da passagem em questão. Se esse temperamento, por sua vez, estiver relacionado em sua experiência a alguma conotação que resulte em expectativa real, daí sim poderá resultar na reação afetiva correspondente. Embora aparentemente intrincado, esse processo, segundo Meyer, tende a ser inconsciente e extremamente rápido, de forma que o recurso às “atmosfera” em música de cinema, seja por similaridade ou contigüidade, é tão viável quanto comum.

Música e Memória em Cinema

Embora profundamente relevantes à compreensão da maneira como a música é memorizada e de seus meios de acesso às respostas afetivas, as reflexões de Meyer (1956) e Hogan (apud RENNERT, 2006) demandam certo esforço interpretativo ao serem projetadas à realidade da música de cinema. Isso porque, no contexto audiovisual, a música atravessa vias de assimilação e memorização um tanto diferentes. Um grande esforço científico tem sido feito no intuito de clarificar esses processos, e a revisão promovida por Boltz (2004) revela-se especialmente apta à sua elucidação. O questionamento comum às diversas abordagens revisadas poderia ser resumido em uma pergunta: “Como a trilha musical de um filme é armazenada na memória?” A partir daí as respostas se organizam, com maior ou menor grau de divergência, em torno de três hipóteses, a saber:

1. *Música e filme são codificados em conjunto, como uma entidade única.* Nesse caso, a atenção estaria constantemente dividida entre o estímulo visual e o sonoro, e não haveria perda de performance em comparação à atenção seletiva direcionada a qualquer um deles em isolamento. Nessa circunstância, a recordação de um implicaria na do outro, levando a um cenário de máxima performance de memorização.
2. *Música e filme são codificados de forma independente.* Assim, seria lembrado com maior eficiência aquele estímulo que recebeu atenção seletiva no momento da exposição. Em caso de atenção dividida, poderia haver decréscimo considerável de memorização em função do esgotamento dos recursos de atenção, se a perspectiva adotada for a de um mecanismo de atenção centralizado. Por outro lado, há pesquisadores (NAVON & GOPHER, 1979, e WICKENS, 1984, citados por BOLTZ, 2004) que sugerem que os recursos de atenção são específicos para cada modo sensorial; nesse caso, não haveria interferência negativa de um modo sobre o outro em

contexto de atenção dividida, e tampouco qualquer assimilação incidental do modo dessintonizado em contexto de atenção seletiva.

3. *O processo de codificação depende do grau de congruência afetiva entre música e filme.* Se música e imagem em movimento são compatíveis em humor, torna-se mais provável uma assimilação conjunta, já que o caráter da música direcionaria a atenção do espectador a aspectos do filme cuja conotação fosse relacionada; dessa maneira, ambos poderiam ser incluídos em um mesmo contexto interpretativo. Caso não haja congruência (como no uso de “contrastes irônicos”, por exemplo), ganha força a tendência de uma codificação independente, visto que se torna difícil à consciência encontrar uma interpretação uniforme para o conflito de informações em curso.

Segundo Boltz (2004), uma forma de realizar uma primeira verificação do grau de procedência de cada uma dessas hipóteses seria pela identificação da maneira como filme e música são representados em cada caso. Se ambos estiverem sendo codificados em conjunto, a recordação de um deve resultar na conseqüente recordação do outro. Se não estiverem, a exposição a qualquer um deles não deve implicar na recordação do outro. Cohen (apud BOLTZ, 2004) encontrou evidências de uma codificação conjunta, ao verificar que sujeitos foram capazes de lembrar quais amostras sonoras estiveram originalmente pareadas com cenas particulares. Também observou que não houve perda de desempenho quando se demandou a memorização conjunta de música e imagens, em comparação à atenção direcionada a cada um em isolamento, o que tanto pode significar que houve uma codificação conjunta quanto que, em codificação independente, recursos de atenção específicos a cada modo sensorial foram alocados. Em sua própria pesquisa, Boltz acrescenta a variável da congruência afetiva, fundamental à verificação da terceira hipótese mencionada anteriormente. A autora termina por concluir que filmes acompanhados por música de afeto similar são de fato melhor lembrados do que aqueles com música incongruente, e que em caso de congruência afetiva a atenção dividida entre música e filme leva a uma memorização superior àquela da atenção dirigida somente ao filme, dando mostras de que a música congruente pode atuar como um recurso de memorização. Outro dado interessante demonstrado pela pesquisa de Boltz (2004) diz respeito à memorização da música. Verificou-se que o índice de recordação da música se manteve consideravelmente acima do acaso mesmo quando a atenção foi seletiva em direção ao filme, tanto em casos de música congruente quanto incongruente (sendo muito menor nesse último), indicando assim que a

música pode não somente ser percebida e incitar respostas emocionais enquanto em segundo plano de atenção, mas também ser até certo ponto memorizada nessa circunstância. Esse mecanismo de ação, como se vê, é inteiramente dependente da atuação da *atenção pré-consciente*, conforme descrita por Sternberg (2000).

Uma discussão pertinente, aqui, diz respeito à memorização de cenas com trilha musical incongruente. De acordo com a pesquisa de Boltz (2004), o mais provável é que nesses casos música e imagens sejam codificados de maneira independente, e a referência a um, portanto, não colabore com a recordação do outro, tendo por resultado um efeito negativo à memorização. Essa interpretação se baseia na avaliação de que a música não atuaria, como seria o caso se houvesse congruência afetiva, direcionando a atenção do espectador a informações visuais relevantes e permitindo-lhe inferir o comportamento dos personagens, compatibilidades que viabilizariam uma codificação unificada. Nesse caso, há que se averiguar o que se passa em exemplos de contraste irônico extremo (fenômeno revisado por Fischhoff (2005)), como a famosa cena de *Laranja Mecânica* (1971)⁴⁹ em que Alex e seus amigos violentam uma mulher enquanto cantam “*Singing in the Rain*”. É possível que a cena seja lembrada com frequência apenas por ser excepcionalmente chocante, mas aparentemente contraria ao menos dois princípios descritos por Boltz: (1) o de que afetos incompatíveis reduziriam o impacto emocional da imagem em movimento e (2) o de que tal circunstância afetaria negativamente a memorização. Uma hipótese é a de que, em casos como esse, a memorização possa se ver facilitada porque, ao serem sobrepostas, música e imagens, embora individualmente incongruentes, dão origem a um resultado não somente afetivo, mas também narrativo e estético, totalmente característico, e que desse ponto de vista poderia ser percebido e assimilado como uma unidade. Essa questão, no entanto, demanda uma análise pormenorizada e devidamente acompanhada por experimentos específicos.

⁴⁹ Dirigido por Stanley Kubrick.

CAPÍTULO 4

TEMPO E NARRATIVA MUSICAL: A SONATA op. 32 n.1 de BEETHOVEN**4.1 Introdução**

Fruto do chamado “período central” da produção de Ludwig van Beethoven, a Sonata op. 31 no. 2, chamada “Tempestade”, tem sido objeto constante de discussão crítica e acadêmica. A principal razão de sua recorrência como foco de análise, ao que tudo indica, é a posição historicamente representativa que ocupa: trata-se de um ponto de inflexão no direcionamento estético da obra de Beethoven (um “novo caminho”, em suas palavras), cujos resultados viriam a ser decisivos na concepção estética e filosófica da música do Romantismo.

Essa nova abordagem de Beethoven tem a forma musical como principal foco de realização; sua manipulação, no entanto, não representava para o compositor um objetivo em si. Carl Dahlhaus (1989) observa que, para Beethoven, a elaboração sobre os parâmetros formais canônicos apresentava-se como uma possível via de realização de uma “idéia poética” capaz de lançar a música ao patamar artístico da literatura e das artes plásticas, diante de um público oitocentista que a concebia como simples forma de entretenimento. Em meio às duas principais linhas de compreensão da Poética Musical no Romantismo (uma ligada à música absoluta e outra à programática), a concepção de idéia poética de Beethoven assumia uma posição conciliadora: “Assuntos, personagens e sentimentos não são o ‘conteúdo’ da música de Beethoven, mas meramente seu ‘material’. E esse material não constitui a ‘Poética’, como Beethoven a entendia, até que seja sujeitado à rigidez da forma musical”⁵⁰. (DAHLHAUS, id., p. 83)

A poética à qual Dahlhaus se refere encontrou sua realização plena nos últimos quartetos para cordas de Beethoven (op. 130 a 135). No entanto, pode-se dizer que, na sonata *Tempestade*, começava a receber traços característicos. No que se refere à abordagem da

⁵⁰ “Subjects, characters, and feelings are not the ‘content’ of Beethoven’s music but merely its ‘material’. And this material does not constitute the ‘Poetic’, as Beethoven understood it, until it has been subjected to the strictures of musical form.”

forma, a idéia poética de Beethoven calcava-se na necessidade de uma postura crítica (“não-prosaica”, segundo Dahlhaus), sentido em que a sonata em questão, composta em 1802, claramente já aponta.

Um aspecto amplamente discutido do primeiro movimento da Sonata op. 31 n.2 é a autonomia com que sua discurso evolui, referida por Schmalfeldt (apud SONG, 2002, p. 17) como seu “processo de tornar-se” (*process of becoming*). Em poucas palavras, trata-se de uma referência ao dismantelamento, promovido por Beethoven, da estrutura clássica do *allegro-de-sonata*, fundamentada sobre a polarização de temas dispostos em regiões tonais distintas. Ao descaracterizar o tema, negando a ele certos fundamentos melódicos e frasais caros à música do próprio classicismo vienense e ainda correntes, àquela época, na tradição da ópera ítalo-francesa, Beethoven afasta o foco de organização de seu discurso musical das regiões temáticas e o lança sobre as transições e desenvolvimento, indispensáveis à elaboração de seu material motivico. Beethoven modifica a lógica de sua relação com a forma canônica: ao invés de simplesmente lhe prover materiais, passa a fazer dela própria um objeto de elaboração.

A plena compreensão de uma abordagem tão marcadamente idiossincrática precisa passar, necessariamente, por uma mudança de enfoque analítico. O que se propõe aqui é uma análise do primeiro movimento da sonata *Tempestade* tomando como foco principal sua temporalidade narrativa, aspecto que Beethoven termina por sublinhar ao atribuir à elaboração motivica a força propulsora de sua forma musical. Especialmente útil nesse sentido é a teorização promovida por Rudolph R  ti (1961) a respeito dos conceitos de *transforma  o*, *evolu  o* e *resolu  o temática*, além das defini  es das forças *interna* e *externa* atuantes na estrutura  o musical, a serem discutidos oportunamente.

4.2. O Tempo na Narrativa Musical

Na tentativa de dar prosseguimento a esse intuito, apresenta-se de imediato um obstáculo já conhecido: haveria como justificar nesse caso a recorrência do conceito de narrativa, ainda que por analogia? Retomando-se a asser  o de Christian Metz (1977), a narra  o se fundamenta sobre alguns princípios essenciais, a saber: trata-se de um conjunto de acontecimentos irrealis dispostos em seq  ncia temporal, com um início e um fim, e mediados por uma instância narradora. Não há d  vidas de que qualquer música se fundamenta sobre um

conjunto de eventos (sejam sons ou silêncios) dispostos no tempo, com início e fim definidos e cujo discurso é proferido por uma instância narradora (seja ela o compositor ou o intérprete)⁵¹. Mais problemáticos são os princípios da irrealização e da seqüência temporal. Por irrealização, Metz refere-se à propriedade da narrativa de “tornar irreal a coisa narrada”, ou seja, de assumir-se por princípio como não mais que uma representação do fato narrado, ainda que este possa ser real. Já a seqüência temporal somente pode se estabelecer quando existe diferença entre a temporalidade da narração e a do fato narrado. De fundamental e comum a esses dois princípios encontra-se a necessidade de que algo esteja sendo efetivamente representado. Em outras palavras, é indispensável à narrativa a existência de uma *dimensão semântica*.

O “plano do significado” em música tem sido objeto de controvérsias ao menos desde a popularização da música programática, no século XIX. Muito embora exemplos de convenções musicais referenciadas no mundo extra-musical sejam abundantes já muito antes desse período, ao longo do Romantismo a polêmica entre defensores da música absoluta e da programática deu à questão da representação em música o status de problema estético fundamental. De acordo com Dahlhaus (1989), grande parte desse fenômeno tem origem na tomada de perspectivas opostas na tentativa de analisar a obra de Beethoven: o “princípio analítico” e o “princípio hermenêutico” buscam, cada um a seu método, desvendar o “segundo plano” de sua música - significados ocultos abaixo da superfície, capazes de permitir a compreensão mais ampla possível da obra.

Não parece haver dúvidas de que, seja por uma via ou por outra, inúmeras abordagens analíticas têm obtido sucesso nesse intento. Assim, comprovar a existência de um plano de significação na obra de Beethoven é meramente uma questão de tomada de perspectiva. Existe, no entanto, ao menos um aspecto em que uma leitura narrativa parece ter muito a acrescentar à compreensão de sua obra: trata-se da temporalidade. Quando Metz defende a necessidade de uma seqüência temporal para que exista narrativa, refere-se à chamada “dupla articulação”: o plano que representa e o plano que é representado não podem concordar absolutamente, do ponto de vista do fluxo do tempo. Uma das funções da narração, para Metz, seria justamente “transpor um tempo no outro”, transformando assim o tempo narrado em tempo da narração. A dificuldade de visualizar esse tipo de procedimento em música parece evidente; na tentativa de solucionar esse problema, serão retomadas aqui as definições

⁵¹ Karol Berger sugere que “aqueles mundos apresentados dos quais um personagem está ausente, e apresentações artísticas em geral, encorajam *a fortiori* a ilusão de uma presença humana por trás da retórica da obra” (BERGER apud MICZNIK, 2001, p. 195).

de Gérard Genette (1976) relativas às questões de duração temporal. Para Genette, as *anisocronias* (disparidades entre a duração dos eventos ficcionais e a duração de sua representação) se dividem em *elipse* (velocidade narrativa máxima, descrevendo um salto no tempo), *sumário*, *cena* (igualdade entre tempo narrado e tempo da narração) e *pausa descritiva* (a velocidade mínima, em que o discurso prossegue mas o tempo da história encontra-se em suspensão). Seria possível transpor essas mesmas velocidades para o discurso musical? O próprio Genette (id., p. 93) sugere uma possível equivalência:

Teoricamente (...) existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse (...) até a absoluta lentidão que é a da pausa descritiva. (...) Na realidade, acontece que a tradição narrativa, e em particular a tradição romanesca, reduziu essa liberdade, ou, pelo menos, ordenou-a, operando uma escolha entre todos os possíveis, a de quatro relações fundamentais que se tornaram (...) as formas canônicas do *tempo* romanesco: um pouco como a tradição musical clássica tinha distinguido, entre a infinidade das velocidades de execução possíveis, alguns movimentos canônicos, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., cujas relações de sucessão e de alternância dominaram durante uns dois séculos estruturas como as da sonata, da sinfonia ou do concerto.

O caso descrito por Genette transfere literalmente as medidas de velocidade narrativa à dimensão musical, emuladas aqui pelos andamentos. É certo que uma aceleração do andamento corresponde a uma aceleração do discurso em relação à história, mas somente no caso de entender-se a história como equivalente ao próprio material musical. Caso aceite-se que a história a ser contada é a da sucessão de notas musicais, executadas ritmicamente por determinados instrumentos ao longo de certo número de compassos, será correto entender que qualquer alteração na velocidade de execução corresponda a uma modificação na correspondência entre o tempo da história e o do discurso.

Essa perspectiva, no entanto, pouco tem a acrescentar à análise de uma peça musical de um ponto de vista narrativo, parecendo mais apropriada às questões de performance. O que se propõe aqui é uma análise que atente ao nível de significação inerente à temporalidade do próprio discurso. Na audição de um primeiro movimento de sonata, se desenvolvem expectativas relacionadas a um padrão sintático esperado, o do *allegro-de-sonata*. O “novo caminho” de Beethoven, representado aqui pela sonata op. 31 n. 2, passa por um posicionamento crítico diante desse padrão: o compositor transforma a própria maneira de relacionar-se com a forma em “assunto” de seu discurso. Existe aí um novo plano de

significação: o das relações existentes entre o *allegro-de-sonata* “ideal”, tomado aqui como “história” a ser representada, e sua realização nesse movimento em particular.

Antes de compreender de que maneira a abordagem formal particular da sonata *Tempestade* se relaciona com o tempo narrativo de um *allegro-de-sonata* padrão, é necessário discutir o funcionamento da mesma abordagem no próprio padrão. Do ponto de vista da sintaxe não somente do *allegro-de-sonata*, mas também de grande parte das formas clássicas, temas são construções musicais essenciais, estruturalmente focais, em torno das quais se organizam seções inteiras. São passagens que se destacam do todo pela força de uma “expressão musical característica”⁵² (RÉTI, 1961, p. 110), e que, em função dessa expressão diferenciada, proporcionam certo número de implicações harmônicas e temáticas, cuja consequência é a estruturação de uma rede de tensões e resoluções implícita nos materiais que os circundam. Em torno do tema, da raiz estrutural de uma seção, desenvolvem-se processos musicais em que predomina a direcionalidade: seja para conduzir ao tema, seja para afastar-se dele, em direção a uma outra região tematicamente focal. Essa função estrutural do tema em muito se assemelha à discussão fornecida por Genette (1976) acerca da velocidade narrativa que denomina “cena”. Para Genette, a equivalência plena entre o tempo narrado e o tempo da narrativa encontra-se, em literatura, nos diálogos, e sua função no ritmo da narrativa é de adensamento, de concentração dramática:

Na narrativa romanesca (...), a oposição de movimento entre cena detalhada e narrativa sumária reenviava quase sempre para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, coincidindo os tempos fortes da ação com os momentos mais intensos da narrativa enquanto que os tempos fracos eram resumidos a traços largos e como de muito longe (...). O verdadeiro ritmo do cânone romanesco (...) é, pois, uma alternância de sumários não dramáticos com funções de espera e ligação, e cenas dramáticas cujo papel na ação é decisivo. (GENETTE, 1976, p. 109).

Do ponto de vista da densidade dos materiais envolvidos, é razoável afirmar que o tema musical pode corresponder à cena literária. O tema seria o “tempo forte”, o conteúdo dramático em seu andamento próprio, já que é de dentro de sua constituição que, a princípio, são extraídos os materiais periféricos, aqueles que a ele conduzem e dele se afastam ao longo do discurso. A consequência mais imediata desse raciocínio se apresenta naturalmente: o sumário de Genette corresponderia às transições, visto que nesses casos encontram-se

⁵² “characteristic musical utterance.”

passagens intermediárias, cuja função estrutural é realizar a transferência do discurso entre os focos de estabilidade representados pelos temas e cenas.

O sumário, para Genette, consiste na representação de um determinado tempo ficcional através de um discurso resumido. Do ponto de vista funcional, Genette (1976, p. 96) refere-se ao sumário como “a transição ordinária entre duas cenas, o 'fundo' sobre o qual estas se destacam, e, pois, o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se define pela alternância entre sumário e cena”. Essa reflexão termina por destacar ainda mais o paralelo estrutural existente entre tema e cena, transição e sumário.

Também para a elipse de Genette (1976) parece possível encontrar uma correspondência musical. Por representar o “salto”, a supressão virtualmente instantânea de um certo fragmento temporal, a elipse parece adequada para representar circunstâncias em que, por exemplo, a transição entre o primeiro e o segundo tema da exposição de um *allegro-de-sonata* é omitida. A elipse nesse caso desempenha a mesma função tanto na narrativa literária quanto na musical: suprimir uma parte da história que, de acordo com o julgamento do autor, não apresenta interesse ao discurso.

Finalmente, existe a pausa descritiva. Para Genette (1976), ela ocorre no instante em que o fluxo do tempo narrado é paralisado, para que a narração possa ocupar-se em descrever ou refletir acerca de eventos ou objetos. Assumindo-se ainda a mesma lógica que atribuiu à elipse a omissão de material temático, ao sumário sua passagem acelerada, e à cena sua disposição básica, na forma da própria apresentação dos temas, a pausa descritiva deverá se encontrar no extremo oposto ao da elipse: a pausa descritiva desacelera a passagem do tempo narrativo a ponto de congelá-lo, no intuito de lançar sobre determinado aspecto da história toda a atenção discurso; portanto ali estará o material temático em sua máxima concentração. Essa configuração é justamente a encontrada no desenvolvimento do *allegro-de-sonata*. No espaço delimitado por ele, todo o material apresentado anteriormente é elaborado em simultâneo. O foco do discurso se concentra sobre as conexões que se estabelecem em seu conteúdo, e nada pode ser sumarizado: no desenvolvimento todo o material temático é a um só tempo objeto do discurso. Isso não exclui, não entanto, que materiais provenientes de regiões de menor polarização temática (como introduções e transições) sejam também retomados e desenvolvidos. Na verdade foi justamente essa a tendência do Romantismo, a tal ponto em que o espaço do desenvolvimento chegou mesmo a ser ocupado com a apresentação de novos materiais.

4.3. Tempo Narrativo na Sonata op. 31 n. 2

Conforme esta discussão vem delineando, o estudo do tempo em música encontra grande margem para expansão quando se estabelece um enfoque atento à narratividade presente em seu discurso. Nesse sentido, a pesquisa de Réti (1961) oferece um excelente suporte. Segundo sua concepção, o discurso musical é resultado da interação contínua de duas forças, sendo uma externa e outra interna. A *força externa* é um “método de agrupamento”, um sistema de organização de materiais em partes e grupos relacionados segundo uma certa lógica que é própria da cada forma individual e importante à sua compreensibilidade. É a força externa que modela os contornos formais de uma obra – e gera estruturas como as das sonatas, rondós e concertos, entre tantas outras. Embora fundamental e necessária, a força externa não rege com exclusividade a elaboração do discurso musical. Para Réti, abaixo desse nível estrutural existe uma *força interna*, viva e pulsante, responsável pela propulsão de uma outra dimensão do discurso: o processo temático. O principal interesse representado pelo estudo da força interna, aqui, é o fato de que se encontra essencialmente relacionado ao estudo da narrativa. Bastam poucos compassos de análise da Sonata op. 31 n. 2 para constatar que, se é possível observar níveis de narratividade, é justamente na trajetória de variações, transformações, tensões e resoluções percorrida por seus materiais. O aparente desequilíbrio formal do primeiro movimento, tantas vezes apontado na literatura, só existe se a força externa for tomada como o único viés de interpretação; a análise da força interna, no entanto, evidencia diversos processos e padrões que sustentam a forma desse *allegro-de-sonata*, e moldam a aparência que ele adquire quando visto de fora.

Em referência à Sinfonia em Sol menor, de Mozart, Réti (1961, p. 127) torna explícita essa propriedade narrativa existente no processo temático:

(...) Um conteúdo, uma “*história*” é assim desenvolvida através da modelagem temática. Assim como é pressuposto e essencial em uma boa peça desenvolver o destino de seu herói como uma consequência de seu próprio ser e caráter, também a narrativa dessa sinfonia, ou de qualquer obra musical de estrutura superior, é centrada nas possibilidades estruturais e, por meio delas, emocionais, que podem resultar de um pensamento musical.⁵³

⁵³ “(...) A content, a ‘story’ is thus developed through thematic forming. Just as it is the purport and essence of a good play to develop the fate of its hero as a consequence of his own being and character, so the narrative of this symphony, or of any musical work of higher structure, is centered on the structural and, through these, the emotional possibilities which can be evolved from a musical thought.”

Para Réti, a força interna se realiza por meio de dois processos: a *evolução* e a *resolução temática*. A idéia central é de que as transformações do material temático não são determinadas pelo acaso, mas resultam de uma lógica causal, de uma direcionalidade inerente ao discurso. Segundo Réti (1961, p. 137), a evolução temática “oferece uma base técnica sensível para a compreensão de seu curso dramático (*da obra musical*)”⁵⁴, enquanto a resolução temática, que é seu resultado, representa “uma forma de transformar um pensamento temático de maneira a expressar e simbolizar a solução arquitetônica e mesmo dramática da obra inteira”⁵⁵ (id.). Quando existem esses processos, “não é sobre qualquer transformação que se dá o plano da obra, mas somente sobre transformações que direcionam a uma solução”⁵⁶ (id., p. 149).

A analogia narrativa existente nessa maneira de interpretar o plano temático em música é evidente. Diante disso, começa a tornar-se pertinente lançar um olhar sobre qualquer possível relação entre a dimensão temática da Sonata op. 31 no. 2 e o texto literário que vem, desde o século XIX, lhe servindo como denominação. É sabido que a alcunha de “*Tempestade*” não é de autoria direta de Beethoven. Dahlhaus (1989, p. 13) atribui a origem do nome a um relato do violinista Anton Schindler, primeiro biógrafo de Beethoven, segundo o qual o compositor teria dito que a chave para a compreensão de sua sonata estaria na *Tempestade* de Shakespeare. Cooper (1996, p. 162), no entanto, afirma que o comentário de Schindler é “quase certamente sem fundamento”. Defende ainda que qualquer referência de Schindler a interpretações “autênticas” de obras de Beethoven é “muito provavelmente fraudulenta”⁵⁷, incluído aí o “destino que bate à porta”, famoso significado programático atribuído ao motivo inicial da 5ª. Sinfonia (COOPER, 1998, p. 42). Segundo Cooper (id.), Schindler pretendia simular uma relação de maior proximidade com Beethoven do que aquela que efetivamente teve, e para isso teria inclusive adulterado os cadernos de conversação do compositor. Muitos estudos posteriores sobre a música de Beethoven acabaram derrapando nessas falsas premissas, incluindo-se aí tentativas de atribuir passagens da Sonata op. 31 n. 2 a Próspero e Miranda, personagens da peça de Shakespeare. Diante dessas evidências, não parece haver sentido em investir no aspecto programático da Sonata, ao menos não no que se

⁵⁴ “(...) thematic evolution does provide a sensible technical basis for the comprehension of its dramatic course.”

⁵⁵ “(...) this method of so transforming a thematic thought that it expresses and symbolizes the work’s whole architectural and even dramatic solution.”

⁵⁶ “(...) it is not merely *any* transformation which forms the plan of the work, but only transformations which lead to a solution.”

⁵⁷ “especially likely to be fraudulent”.

refere à Tempestade de Shakespeare, ainda que pudesse parecer tentadora a idéia de relacionar a temporalidade da sonata à da peça.

Exposição

A postura de Beethoven do ponto de vista do tempo narrativo discutido aqui, ao analisar-se o primeiro movimento da sonata op. 31 no. 2, começa a se delinear já nos primeiros compassos da exposição. Conforme demonstra Dahlhaus (1989, p. 13-15), a passagem que vai do compasso 1 ao 20 não apresenta mais caráter temático do que o de uma introdução, muito embora seja tonalmente estável em Ré menor. Com o início do compasso 21, o mesmo material já apresentado é imbuído do caráter temático que antes lhe faltava, e dá ao ouvinte a impressão de que ali se dá o efetivo início da exposição. No entanto, em seguida o material é conduzido por uma trajetória modulatória cujo destino é a tonalidade de Lá menor e o início do 2º grupo temático, no compasso 41. Por conta disso, o ouvinte é obrigado a reinterpretar, retroativamente, o início da peça como a apresentação do primeiro tema, e a passagem a partir do compasso 21 como uma transição (Fig. 4.1a e 4.1b). Esse primeiro trecho é suficiente para evidenciar que uma abordagem estritamente formal não poderia dar conta dos princípios adotados por Beethoven na elaboração do movimento. De fato, a organização temática encontra-se, até certo ponto, dissociada da organização tonal. Com isso, a polarização do tema vê-se inevitavelmente enfraquecida, já que este somente é afirmado por um aspecto da organização do *allegro-de-sonata* de cada vez: do compasso 1 ao 20, tem-se a estabilidade tonal; do 21 ao 40, o caráter temático. Nas palavras de Dahlhaus (1989, p. 15), “o compasso 1 ‘ainda não é’ a exposição, enquanto o compasso 21 ‘já não é mais’”⁵⁸

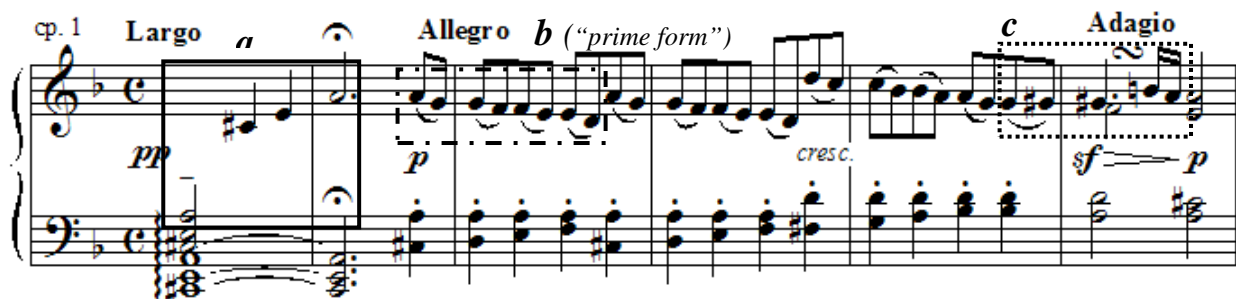


Fig. 4.1a: antecedente do 1º tema.

⁵⁸ “The theme is both an improvisatory introduction and a transitional pattern; instead of being presented in a standard exposition, it dissolves into *ante quem* and *post quem*: measure 1 is ‘not yet’ and measure 21 is ‘no longer’.”

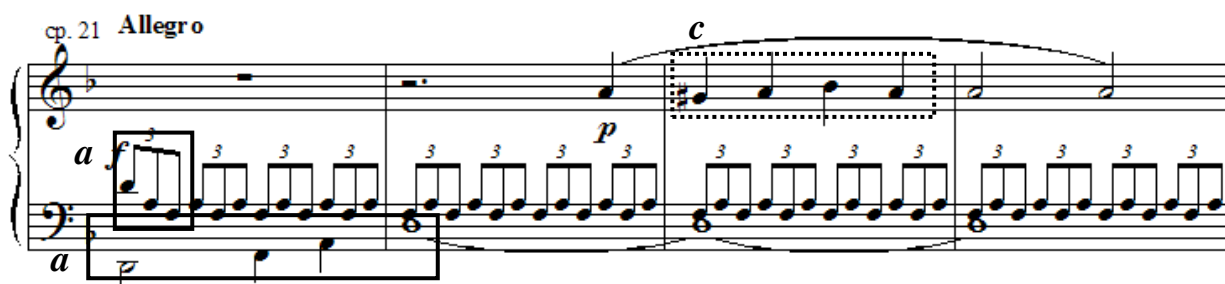


Fig. 4.1b: início da transição.

A posição de Dahlhaus, no entanto, não é unânime. Réti (1992) entende o trecho inicial (cc. 1-20) como uma introdução com forte conteúdo temático, em nada distante de um procedimento absolutamente usual nas sonatas de Beethoven: prover uma introdução lenta de materiais motivicos que servirão de matéria-prima para a estruturação da sonata inteira. Para ele, o início do primeiro tema encontra-se apenas no compasso 21. A percepção de Réti acerca de toda essa passagem é bastante diferente da de Dahlhaus. Réti acredita que o trecho que entende por introdução (cc. 1-20) é tonalmente instável, ao contrário de Dahlhaus, que vê justamente na estabilidade desse trecho sua propriedade temática. Por outro lado, Dahlhaus acredita que a partir do cp. 21 encontra-se uma passagem modulatória (que por isso entende como transição), enquanto Réti defende que ali se encontra o tema, estável em Ré menor.

Não há sentido em afirmar que qualquer das interpretações encontra-se rigorosamente certa ou errada. Na verdade, ambas lançam luz sobre diferentes aspectos da narratividade do trecho. A interpretação de Dahlhaus evidencia o processo de dissolução dos pólos temáticos na Sonata op. 31 n. 2, ao desconectar o caráter temático da estabilidade tonal. Réti, por outro lado, embora interprete a forma desse trecho como convencional dentro da produção de Beethoven, realiza uma leitura temática mais profunda de seus materiais, absolutamente necessária à compreensão do tempo narrativo.

Ainda outra análise pode ser útil, ao observar o mesmo fragmento do ponto de vista das estruturas frasais. Schmalfeldt (apud SONG, 2002, p. 17-19) vê no trecho inicial (cc. 1-20) tanto uma *Ursatz* quanto um período em que tanto antecedente quanto conseqüente são sentenças, contando a segunda com longo trecho de liquidação; seriam, segundo ela, princípios suficientes para garantir ao trecho o *status* de exposição do primeiro tema.

De um ponto de vista estritamente temático, Réti destaca, nesses primeiros 6 compassos do 1º movimento, a existência de três motivos básicos, chamados aqui de *a*, *b*, *c* (Fig. 4.1a). O mais importante dos três, para a macroestrutura da Sonata, seria o motivo *b*, que Réti nomeia “*prime form*”. Como ficará claro na continuação dessa análise, a recorrência dos

motivos *a* e *c* como material de elaboração do discurso é bastante mais visível do que a da *prime form* de Réti. Por outro lado, Réti demonstra que a *prime form* se destaca sempre que a Sonata é observada a distância suficiente para perceber traços mais gerais da forma, como por exemplo relações de recorrência temática entre os temas de diferentes movimentos.

A análise da transição (cc. 21-41) confirma o observado por Dahlhaus. O impulso motivico que a conduz é dado por uma relação dialógica entre os motivos *a* e *c*, que se alternam nas mãos esquerda e direita (Fig. 4.1b). De fato, ambos surgem na transição em configurações mais estáveis do que as apresentadas na exposição. A tríade ascendente dos compassos 1 e 2 (motivo *a*) ressurgue simultaneamente em duas configurações: na mão direita encontra-se invertida e com o ritmo convertido em tercinas. Na mão esquerda, a simples mudança de andamento em relação à exposição (de *Largo* para *Allegro*) lhe confere caráter inteiramente diferente (o “caráter temático” que Dahlhaus dá por ausente no 1o. tema). O acorde sobre V que abre o movimento foi substituído pela harmonia de i que inicia a transição, além do registro original também ter sido trocado. Nos compassos 22 e 23, o motivo *a* reaparecer é o do compasso 6 (*c*), agora com o ritmo expandido e a tessitura comprimida. Já nesse trecho percebe-se a dificuldade de identificar a *prime form* (motivo *b*). Réti (1992) a localiza em posição quase subliminar: encontra-se na linha do baixo, que caminha de forma ascendente a cada transposição do material da transição, ou seja, com uma nota a cada 4 compassos, até o início do segundo tema. Segundo Réti, essa interpretação é confirmada pelo fato de que, a partir do compasso 30, a linha ascendente do baixo passa a ser espelhada por outra linha, também ascendente, em posição de grande destaque no soprano, ao mesmo tempo em que o ritmo se intensifica: daqui até o compasso 40, as notas da *prime form* passam a se suceder a cada 2 compassos.

O procedimento adotado por Beethoven na composição do 2º. tema pode ser mais bem compreendido a partir do conceito de transformação temática, também formulado por Réti (1961). Para Réti, a transformação temática é um fenômeno constante na música clássica e romântica européia, ao menos desde sua adoção por Haydn. Trata-se de um processo de transformação direcional de um ou mais materiais básicos ao longo uma forma, de maneira a fazê-los ressurgir, em versões modificadas, em pontos estratégicos da obra. Em *The Thematic Process* (1961), Réti demonstra com profusão de exemplos que é comum na música do período em questão que o segundo tema de um movimento reflita em alguma instância o material do primeiro (assim como que todos os movimentos de uma mesma peça tenham seus temas correspondentes motivicamente alinhados). Quanto ao segundo tema da exposição do

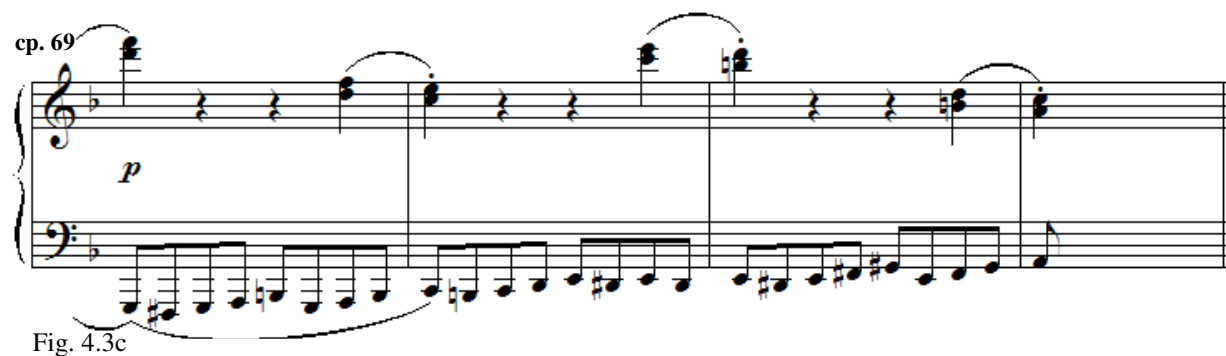
primeiro movimento em questão (c. 41) (Fig. 4.2), observa-se que o contorno melódico da mão direita de fato obedece ao mesmo princípio daquele que constitui o fragmento *allegro* do primeiro tema (cc. 2-6), com 3 figuras em colcheias descendentes, iniciadas sempre em anacruse, sendo a última das três responsável pela liquidação da frase. A *prime form* está representada na linha descendente entre os compassos 44 e 45. O motivo *c*, que no primeiro tema aparece imediatamente após a passagem mencionada, no segundo é transferido para a mão esquerda e acompanha essa mesma figuração. Em outras palavras, o material temático foi resumido a tal ponto que eventos sucessivos chegam a ser rerepresentados como concomitantes, fenômeno que Réti nomeia “*compressão temática*”. A partir dessa análise, fica evidente a existência de um processo de transformação temática conectando o 1º e o 2º temas da exposição, mas somente se assumirmos o primeiro tema como situado no início da peça (cc. 1-20), conforme apontado por Schmalfedlt (apud SONG, 2002) e sugerido por Dahlhaus (1989). Curiosamente, Réti parece ignorar esse fato (cujo fundamento encontra-se em sua própria teoria) ao atribuir o status de 1º tema à passagem dos compassos 21 a 40, na análise que realiza dessa mesma sonata em *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (1992).

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3. It consists of two staves. The top staff is labeled '1o. tema (cp. 2-6)' and the bottom staff is labeled '2o. tema (cp. 41-45)'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first theme in the right hand features a descending melodic line with three eighth-note figures. The second theme in the left hand features a similar descending melodic line. The score includes dynamic markings (p, cresc., fp) and articulation (accents) to highlight the thematic transformation. A dashed box labeled 'c' is drawn around a specific motif in both staves, illustrating the 'thematic compression' mentioned in the text.

Fig. 4.2: transformação temática do 1º para o 2º tema.

Assim como se deu no primeiro grupo temático, no segundo também o conseqüente (nesse caso, a liquidação de uma sentença (c. 49)) é bastante extenso, somente encontrando fechamento harmônico no compasso 63. Aqui se manifesta novamente o princípio “não-prosaico” de Beethoven em relação à forma: o compositor por diversas vezes retarda a conclusão da exposição através da anexação ininterrupta de novas passagens melódicas cujo único impulso é a elaboração do material motivico. A primeira se dá no compasso 55 (Fig. 4.3a). O movimento melódico que estendia a liquidação da sentença encontra-se em seu

limite, já prolonga um acorde de dominante por três compassos e cria a expectativa de um fechamento na tônica (lá), repetindo a conclusão do primeiro tema (c. 21). O ponto de chegada, no entanto, mostra-se instável: trata-se de uma inversão da tônica, imediatamente seguida por uma passagem com forte presença do acorde napolitano (c. 55). O movimento harmônico encontra a tônica em posição fundamental apenas no compasso 63 (Fig. 4.3b), mas é imediatamente arrastado pelo impulso melódico corrente, cujo princípio é a elaboração progressiva do motivo *c*. No compasso 69 (Fig. 4.3c) esse movimento toma uma nova forma, mas segue como um desenvolvimento do mesmo princípio. A melodia da mão direita torna-se mais rarefeita (reproduzindo a *prime form* em seu contorno, uma linha descendente de fá a si), enquanto na mão esquerda a mesma *prime form* é disposta em colcheias ascendentes, em um movimento que culminará na *codetta* da exposição (c. 75).



Para Beethoven, o fato de o trecho que vai do compasso 63 ao 74 não encontrar justificativa formal clara não representa em absoluto um problema. Já por demais distanciado da sentença que lhe deu origem, o trecho se sustenta unicamente pela elaboração contínua do material temático. Desde o compasso 55, na prática não há mais pontos de articulação: nos compassos 63 e 69, o fim de uma derivação do motivo *c* é sobreposto pelo início da seguinte. O começo da *codetta* (c. 75, Fig. 4.4a) representa o último impulso desse movimento. Schmalfeldt (apud SONG, 2002, p. 21) observa aí a presença da “técnica do mais uma vez” (*one more time technique*): a conclusão da linha descendente de mi a lá (motivo *b*, cc. 75-77) se sobrepõe por duas vezes ao reinício da frase, intensificando e acelerando o movimento ao forçar sempre uma nova repetição. Essa engrenagem é travada bruscamente no compasso 87, mas não o suficiente para frear o movimento por completo: Beethoven lança mão de 4 compassos de tônicas em uníssono (cc. 87-90, Fig. 4.4b) para dissipar a inércia de uma energia que, em última análise, vinha se acumulando desde o início do 2º grupo temático, no compasso 41. Finalmente, os compassos 91 e 92 procuram unicamente reconduzir a peça a seu início, mas nem para isso abrem mão da lógica motívica: a frase executada em três oitavas de uníssonos é constituída de mais uma variação do motivo *c*.



Fig. 4.4a



Fig. 4.4b

Réti (1989, p. 182) entende que “em toda essa seção, o curso melódico é formado por uma série ininterrupta de partículas, mesmo que às vezes a substância interna tenha que ser

primeiro desvendada para tornar-se visível”⁵⁹. De fato, pode-se facilmente resumir essa exposição a uma série de “blocos” estruturais:

Seção	Compassos	Material (motivos)
1º. tema (<i>fig. 1a</i>)	1-20	a, b, c
Transição (<i>fig. 1b</i>)	21-40	a, c, b
2º. tema (<i>fig. 2</i>)	41-54	c, a, b
2º. grupo temático: 1ª. extensão (<i>fig. 3a</i>)	55-62	c
2º. grupo temático: 2ª. extensão (<i>fig. 3b</i>)	63-68	c
2º. grupo temático: 3ª. extensão (<i>fig. 3c</i>)	69-74	b
Codetta (<i>fig. 4a, 4b</i>)	75-92	a, b

Tabela 4.1: Plano formal da exposição.

O princípio que conduz a evolução temática dessa exposição encontra-se representado na trajetória do motivo *b*, a *prime form*: após apresentá-la em sua forma mais sintética, Beethoven dissipa imediatamente sua constituição, ao ponto do desaparecimento completo. A partir de então dá início a um percurso de reconstrução, que culminará em uma versão próxima à original, momento em que se constata a resolução temática do processo. A forma inicial, como visto, encontra-se no primeiro tema (cc. 1-20). Já no compasso seguinte, a *prime form* virtualmente desaparece. Somente a partir de uma análise distanciada é possível perceber-la nos contornos da transição: encontra-se invertida, com sua extensão ampliada (perfazendo uma oitava inteira) e temporalmente distendida, de forma a ocupar cerca de 20 compassos (cc. 21-41). No 2º tema ressurge em um contexto localizado de transformação temática do 1º. tema; no entanto, a compressão temática ali é tanta que a presença da *prime form* tende a passar despercebida: na mesma figura em que aparece, também estão presentes os motivos *a* e *c*, simultaneamente (Fig. 4.2). Na ausência da *prime form*, o processo temático ao longo de todo o trecho de liquidação subsequente será conduzido pelo motivo *c*. A *prime form* somente ressurge nas proximidades da *codetta*, a partir do compasso 69, novamente distribuída nos contornos da melodia, agora alongada a 5 compassos e já de volta a sua conformação originalmente descendente. Na mão esquerda do piano, seu ritmo já remete àquele do início, mas o intervalo de quinta é reduzido a uma quarta e a direção do movimento

⁵⁹ “(...) in this entire section the melodic course is formed as an uninterrupted series of particles, even if sometimes this inner substance has first to be unravelled, in order to become visible.”

ainda se encontra invertida. A resolução temática se dá na *codetta*, quando a *prime form* reaproxima-se em definitivo de sua forma inicial, ocupando agora 2 compassos e anunciando o retorno do 1º. tema e de sua conformação original. Em outras palavras, o que se observa é uma longa curva no nível de visibilidade desse material: logo após ser apresentado, sofre tamanha transformação que dificilmente poderia ser reconhecido apenas pela escuta; depois disso, passa a se reconfigurar até que suas propriedades originais sejam retomadas o suficiente para torna-lo novamente identificável.

A que conclusões levaria uma análise dessa exposição de forma-sonata do ponto de vista do tempo narrativo? A abordagem mais simples, ligada diretamente ao modelo proposto anteriormente, indicaria serem os dois temas (cc. 1-20 e 41-63) equivalentes a cenas literárias, enquanto a transição e a *codetta* (cc. 21-40 e 63-92) seriam sumários. Essa perspectiva, embora aplicável a movimentos mais próximos do padrão do *allegro-de-sonata*, mostra-se insuficiente para dar conta da lógica formal de Beethoven na sonata op. 31 n. 2. Se o paralelo entre tema e cena, transição e sumário tinha como fundamento a maior concentração de material temático nos primeiros e a função conectiva atribuída aos segundos, a estrutura construída por Beethoven só pode representar uma dissidência do padrão narrativo-temporal da forma canônica. Beethoven retira dos temas a exclusividade na polarização do material temático, que nessa exposição não somente encontra-se amplamente distribuído, mas representa a própria mola propulsora da estrutura. As transições em muito ultrapassam a função de simples conexões entre os temas; do ponto de vista do discurso, acabam sendo tão focais quanto eles próprios. Não caberia aqui, portanto, a idéia de “aceleração” do discurso em direção a regiões tematicamente referenciais. No momento em que todo o material é tematicamente referencial, o que se tem é uma velocidade de discurso mais uniforme, em que as cenas são aceleradas enquanto os sumários são retardados (basta lembrar da primeira transição (c. 21), mais temática em caráter do que o primeiro tema (c. 1)). Por conta disso, parece claro que essa velocidade não é ditada exclusivamente pelo padrão do *allegro-de-sonata*. Seria impossível analisar as variações de velocidade desse discurso em particular sem enfocar a trajetória do próprio material temático ao longo da exposição. Um exemplo é a já mencionada aceleração que se manifesta pelo acúmulo de idéias musicais sucessivas a partir do 2º tema (c. 41), potencializada pela “técnica do mais uma vez” na *codetta* (cp. 75) e refreada pela resolução súbita em i no compasso 87. Os quatro compassos seguintes representam claramente uma desaceleração rápida, ainda que progressiva. Trata-se do tempo

necessário para que o movimento cesse completamente, como um veículo que, após ser freado em alta velocidade, ainda anda alguns metros antes de parar.

Desenvolvimento

O desenvolvimento talvez seja a oportunidade em que o primeiro movimento da sonata op. 31 n. 2 mais se aproxima do padrão discursivo do *allegro-de-sonata*. Ironicamente, no entanto, isso não se deve a uma inflexão do discurso de Beethoven em direção ao padrão formal canônico, mas justamente o contrário. Se no desenvolvimento a velocidade narrativa da sonata Tempestade e da forma canônica se equiparam, é porque a lógica discursiva que o compositor emprega tem sido desde o início aquela de um desenvolvimento. Em certa medida, não seria incorreto afirmar que a pausa descritiva (velocidade narrativa própria do desenvolvimento) é a velocidade típica desse movimento inteiro, visto que o discurso encontra-se o tempo todo debruçado sobre o esmiuçamento do material temático. A análise da elaboração motívica a partir do compasso 93 deverá oferecer novos *insights* a esse respeito. O primeiro gesto é a reapresentação por três vezes consecutivas da figura que abre o movimento (Fig. 4.5a). Curiosamente, no entanto, o movimento harmônico é inteiramente incoerente: cada um dos três arpejos encontra-se harmonicamente distante dos outros dois. Essa desconexão, aliada à longa duração dos arpejos, incentiva a escuta localizada da sonoridade de cada um deles, como em uma tentativa de chamar a atenção para o fato de que o movimento harmônico, aqui, não é importante: o fundamental, mais uma vez, é a figura motívica *a*, saliente na extremidade superior de cada arpejo. No compasso 99 (Fig. 4.5b), o material a ser retomado, na tonalidade da medianta menor (fa#), é o da transição do compasso 21, em que interagem os motivos *a* e *c*. Assim como se deu na exposição, aqui também esse material serve a um propósito modulatório, iniciando um movimento harmônico que somente encontrará repouso em Ré menor, no início da recapitulação. Antes disso, porém, há que se observar a relação entre o trecho que inicia no compasso 121 (Fig. 4.5c) e a *codetta* da exposição (c. 75). Não apenas ambos conduzem pedais de dominante, mas a estrutura frásica é praticamente a mesma: três frases de quatro compassos em que o final de uma se sobrepõe ao início da outra (novamente a “técnica do mais uma vez”). Há também uma clara correspondência funcional: o trecho efetivamente atua como uma *codetta* do desenvolvimento, impulsionando o início da recapitulação. A essa altura, a estratégia de Beethoven na construção do desenvolvimento já deve parecer clara: trata-se de uma projeção modificada da estrutura temática da exposição, por meio de uma série de transformações

temáticas. Na mesma ordem, ressurgem o início do antecedente do primeiro tema, sublinhando o motivo *a* (Fig. 4.5a); a transição em que os motivos *a* e *c* interagem (Fig. 4.5b); e finalmente a *codetta* (Fig. 4.5c). O fato de materiais de regiões menos temáticas (como a transição e a *codetta*) serem retomados é sintomático da mesma tendência à dissolução dos pólos temáticos presente na sonata inteira: se em uma sonata clássica (como em uma narrativa clássica) as pausas descritivas focalizariam apenas os detalhes mais importantes da história (em música, os temas), aqui qualquer material é digno de retomada e elaboração.

À primeira vista parece estar ausente no desenvolvimento uma estrutura correspondente ao segundo tema. Beethoven, no entanto, projeta o motivo *c* (que na exposição foi o principal material temático do segundo tema) sobre a estrutura frásica da *codetta*, que assim ressurgue como um híbrido: dos pontos de vista formal e funcional, remete à sua correspondente na exposição; mas do ponto de vista temático reporta-se ao 2º tema. Beethoven ainda aproveita a *prime form* (c. 134) para reproduzir o gesto final da exposição: os 4 compassos que ressoam ao final da *codetta* (cc. 87-90). No compasso 137 (Fig. 4.5d) a recapitulação finalmente parece ter início, mas a retomada é falsa. Ainda há necessidade de relembrar o 2º grau diminuto que na exposição conduziu o prolongamento da sentença do 2º tema, e para isso são introduzidos mais 4 compassos (139-142), que finalmente culminarão no verdadeiro início da recapitulação. A velocidade da pausa descritiva se confirma: o desenvolvimento é o espaço ideal para que o conteúdo temático da exposição seja revisto em detalhes, como se sobre ele se passasse uma lupa, revelando novos pontos de vista.



Fig. 4.5a



Fig. 4.5b

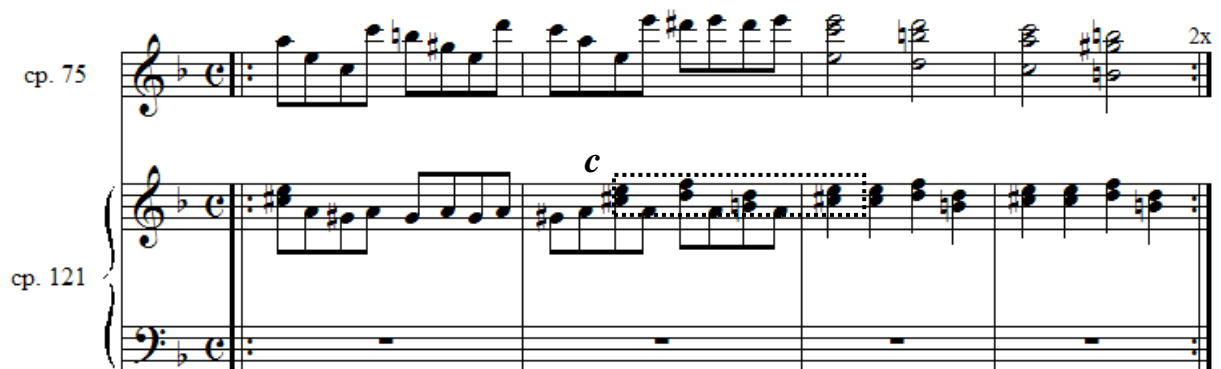


Fig. 4.5c

Se a conclusão é de que o desenvolvimento foi moldado sobre a mesma estrutura formal da exposição, então é pertinente verificar se haveria também aqui traços da evolução temática da *prime form*, observada naquele caso. E a resposta é positiva, ainda que um tanto abreviada. A primeira observação é de que, ao resumir o primeiro tema às três variações da figura *a*, Beethoven deixa de conceder à *prime form* uma nova apresentação de sua forma original. Como antes, ela se encontra oculta nos contornos da “transição” (cc. 99-120). Na ausência de uma estrutura equivalente ao segundo tema e suas extensões, a próxima aparição da *prime form* seria na *codetta* do desenvolvimento. Surpreendentemente, no entanto, isso não ocorre: não há sinal da *prime form* no trecho dos compassos 121-133. Assim, a resolução temática parece se resumir aos 4 compassos imediatamente após a *codetta* (cc. 134-137), em que se encontra ainda muito distante da forma original. Talvez por isso Beethoven tenha feito questão de adicionar, após a falsa retomada do 1º tema (c. 137), uma pequena extensão de 4 compassos (cc. 139-142): a *prime form* é o principal material do trecho, e recebe especial destaque pela ausência de quaisquer outros elementos – a passagem se resume a uma única linha melódica executada simultaneamente nas duas mãos. Na realidade, pode-se analisar todo o trecho desde a falsa retomada até o início da recapitulação (cc. 137-142, Fig. 4.5d)

como uma transformação temática do 1º tema (cc. 1-6), visto que o contorno melódico, os padrões temáticos (com os motivos *a* e *b* nas mesmas posições) e o movimento harmônico (que começa e termina em acordes de Lá maior) são todos paralelos. É aí que se encontra a resolução temática do desenvolvimento.

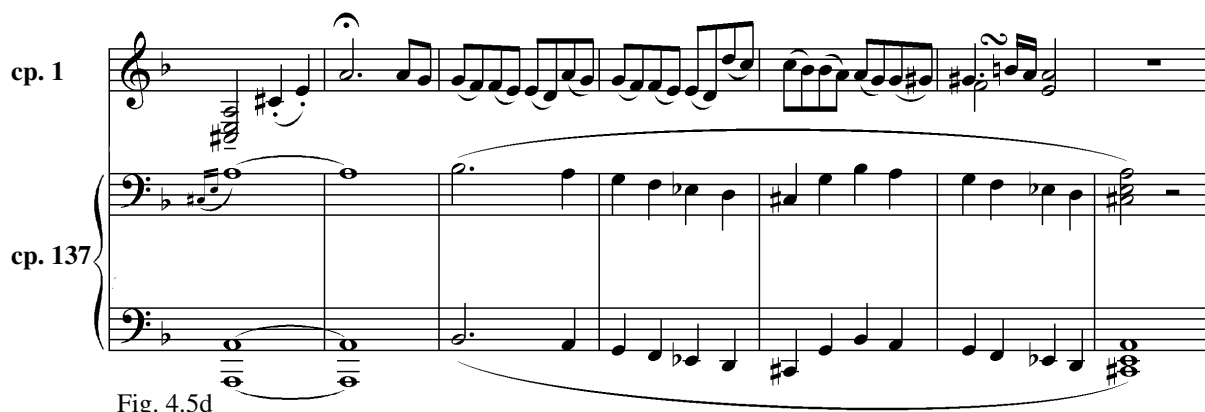


Fig. 4.5d

Recapitulação

Quanto à recapitulação, há necessidade de uma reflexão específica. A temporalidade narrativa da sonata op. 31 n. 2 vem sendo analisada, até aqui, tomando por base suas divergências em relação ao *allegro-de-sonata* convencional, cujas acelerações e desacelerações, por sua vez, se dão em relação à posição mais ou menos focal de suas partes no que se refere à presença de material temático. A recapitulação em especial, no entanto, apresenta em si um novo plano de significação: além de estar relacionada à forma canônica do *allegro-de-sonata*, também faz referência direta à exposição do próprio movimento, da qual representa uma retomada. Assim sendo, é pertinente observar em que medida essa reapresentação poderia estar acelerando ou desacelerando seu “discurso” em relação à “história” representada (a da exposição, que agora é “contada” novamente). A rigor, o próprio conceito de “recapitulação” encontra-se intimamente ligado a questões não somente de velocidade, mas também de ordem temporal, fundamentais à estrutura narrativa. Para Genette, a recapitulação seria uma grande *analepse interna*: um salto em direção ao passado, mas a um passado contido nos limites temporais da narrativa como um todo.

A recapitulação, aqui, é sintomática da poética de Beethoven desde a reapresentação do primeiro tema. O compositor anexa aos dois fragmentos Largo (cc. 143 e 153) passagens recitativas em uníssono, *pianissimo con espressione e semplice* (cc. 144 e 155, Fig. 4.6),

confirmando a propriedade essencialmente flexível dessa passagem: uma estrutura mais marcadamente temática encontraria dificuldades em sofrer intervenção semelhante, de material implantado no meio de sua estrutura. A transição do compasso 21, no entanto, não é retomada, o que acaba por reafirmar tratar-se aquela passagem inicial, definitivamente, do primeiro tema. Mais do que isso, a ausência da transição representa a omissão de uma parte da “história” da exposição sendo narrada. Do ponto de vista da velocidade narrativa, trata-se de uma elipse: um salto no tempo que, ao conduzir o discurso em direção a um evento mais significativo (nesse caso, o início do 2º tema), provoca a omissão de um evento cuja narração não se entende por necessária em dado momento.⁶⁰ A razão para essa omissão é essencialmente funcional: dentro do modelo narrativo do *allegro-de-sonata*, a transição serve para conduzir o discurso da região tonal do primeiro grupo temático para a região tonal do segundo. Se, na recapitulação, o segundo grupo temático é apresentado transposto para a mesma região do primeiro, deixa de haver qualquer necessidade de modulação. Mesmo assim, em muitos casos opta-se pela reapresentação desse material em uma versão “estéril”, quer dizer, transformada de maneira a andar em círculos: do ponto de vista harmônico, o ponto de chegada é o mesmo ponto da partida.

Estendendo-se ainda o mesmo entendimento, as duas passagens *con espressione e semplice* podem ser interpretadas como pausas descritivas: a desaceleração completa do discurso, a ponto de tornar visíveis materiais que, no tempo narrado, eram apenas implícitos.

cp. 143 Largo



Fig. 4.6

Ocupando o lugar da transição, o último Allegro do tema é convertido em uma passagem modulatória circular (cc. 159-170, Fig. 4.7), passando por fa# e sol até chegar à dominante de Ré menor, que abre o segundo tema (c. 171). A escolha dessas tonalidades, evidentemente, não é fruto do acaso. Trata-se de resultado do movimento ascendente em semitons do baixo, iniciado em mi no compasso 153.

⁶⁰ A própria analepse que constitui a recapitulação é, em essência, uma elipse em direção ao passado. Por outro lado, embora a ausência da transição represente uma elipse em relação à exposição, o mesmo não se dá em relação ao *allegro-de-sonata*, para o qual trata-se de um evento esperado.

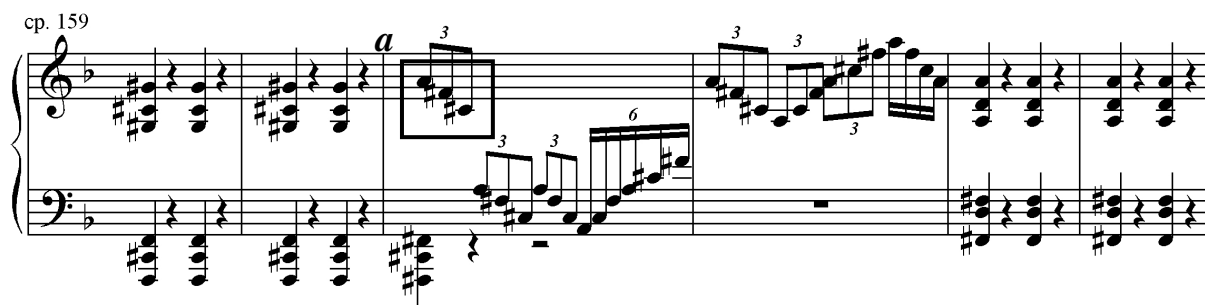


Fig. 4.7

Do ponto de vista da evolução temática, existe um processo muito importante a ser observado. A estratégia de transformação contínua da *prime form* adotada por Beethoven encontra algumas semelhanças e diferenças em relação ao mesmo procedimento na exposição e, depois, no desenvolvimento. Se na exposição a *prime form* foi logo a princípio apresentada integralmente, constituindo os 2 fragmentos *Allegro* do 1º tema, e no desenvolvimento foi totalmente omitida nesse mesmo contexto, aqui se encontra uma posição intermediária: resume-se ao primeiro *Allegro* do tema (cc. 148-151). Embora o segundo *Allegro* continue existindo, o material ali foi deliberadamente substituído por um breve desenvolvimento do motivo *a* (cc. 159-170), associado à figura de repetição rítmica originária da *codetta* da exposição – indicativo da intenção do compositor de, por fim, estabilizar a trajetória da *prime form* em um meio-termo conciliador, entre a eloquência da exposição e a ausência do desenvolvimento. Outro indício de resolução formal é o retorno do 2º tema (preterido no desenvolvimento), somado à eliminação definitiva da transição – uma espécie de reparação do desequilíbrio gerado na seção anterior.

Dáí em diante, Beethoven parece não encontrar maior necessidade de desconstruir o padrão discursivo do *allegro-de-sonata*, e opta pela simples repetição (evidentemente transposta) de procedimentos que, na exposição, já haviam sido bastante peculiares. A resolução temática da recapitulação (e do movimento inteiro) ocorre da mesma maneira observada na exposição: em meio à *codetta*, com o movimento descendente da *prime form* (cc. 205-217). O final da *codetta* é seguido por uma passagem estática de dez compassos sobre a tônica (cc. 219-225, Fig. 4.8), cuja figuração da mão esquerda remete a uma última liquidação do motivo *a*. Do ponto de vista de velocidade narrativa, o fenômeno aqui é o mesmo do final da exposição: a passagem serve para dissipar todo o movimento que se acumulou ao longo da sonata, fruto da elaboração contínua do material motivico. É

compreensível que, nesse caso, haja necessidade de uma liquidação mais longa, já que para trás encontra-se não somente a exposição mas o primeiro movimento completo.

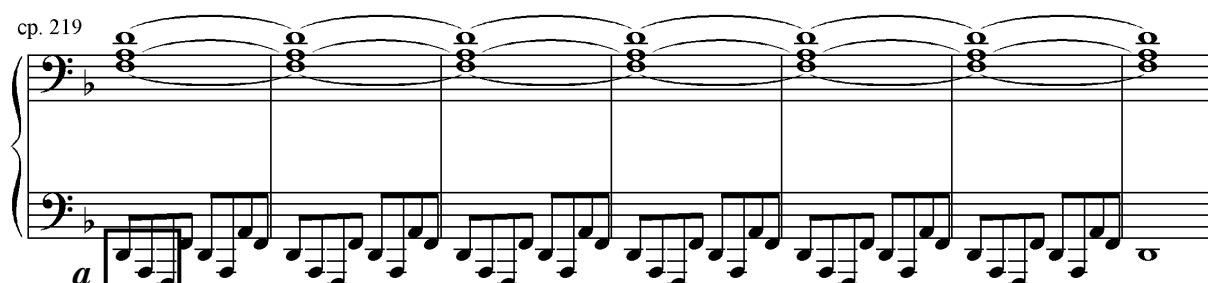


Fig. 4.8

Conclusões

Da análise realizada aqui, parecem ter surgido evidências em quantidade suficiente para defender que a poética de Beethoven depende de uma postura crítica não somente em relação à forma em si, mas por extensão a toda a temporalidade de seu discurso musical. Beethoven deliberadamente desvirtua a principal atribuição das regiões temáticas, de atuar como pilares estruturais da forma, ao distribuir o material temático por todo o movimento e a ele atribuir uma lógica estrutural própria. Por consequência, as velocidades narrativas do *allegro-de-sonata* acabam transformadas: se era esperado que acelerações e desacelerações obedecessem a um padrão em que as cenas estariam posicionadas em torno dos temas, as transições seriam passagens sumarizadas do discurso e o desenvolvimento seria a grande pausa descritiva, o que Beethoven oferece é uma estrutura em que cada uma dessas velocidades se aproxima das demais na medida em que o material temático, a história sendo contada, encontra-se espalhado de maneira relativamente uniforme por todo o movimento. Não sem razão, Réti (1992, p. 176) chega a classificar o plano estrutural dessa sonata como uma “resolução arquitetônica por meio de dissolução motivica”⁶¹. Seu pensamento acerca dos processos temáticos, por fim, mostra-se proveitoso no sentido de esclarecer uma lógica discursiva que, do ponto de vista da força externa, dos padrões formais convencionais, oferece enormes obstáculos à análise.

É ainda importante observar que toda a fenomenologia da velocidade narrativa fornecida por Genette (1976) se baseia em sua análise de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, obra que reconhecidamente veio derrubar os padrões do tempo narrativo

⁶¹ “architectural resolution through motivic dissolution”.

romanesco. Esse confronto se deu, em literatura, pelas mãos de escritores modernistas como Proust, James Joyce e Virginia Woolf (que afrontou toda lógica clássica de continuidade discursiva ao adotar o chamado “fluxo de consciência”). Diante disso, não deixa de ser relevante observar que os padrões clássicos de velocidade narrativa em música já vinham sendo descaracterizados mais de cem anos antes, no início do século XIX. O aprofundamento dessa análise exige que obras posteriores, a começar por aquelas do período final da produção de Beethoven (como os últimos quartetos para cordas), venham a ser analisadas não somente à luz dos parâmetros de velocidade do discurso, mas também por aqueles de ordem e frequência temporais – visto que também deles depende um entendimento pleno do tempo narrativo.

CAPÍTULO 5

MÚSICA E DISTORÇÕES DE TEMPO NARRATIVO EM CINEMA***5.1 Prospero's Books: Música, Realidade e Ilusão no Espaço da Cena*****5.1.1 Introdução**

O interesse de *Prospero's Books* (1991) à análise esteve, em um primeiro momento, relacionado a seu roteiro, uma adaptação da peça *A Tempestade* (2002), de William Shakespeare. Naquele momento, a intenção era relacionar sua estrutura narrativa à Sonata op. 31 n. 2, de Beethoven, conhecida como “Tempestade”, cuja análise encontra suas próprias motivações e seria realizada em primeiro lugar. Essa intenção esteve em vias de abater-se quando da constatação, obtida a partir da leitura de textos relativos à obra de Beethoven (COOPER, 1996; COOPER, 1998), de que seria pouco produtiva qualquer análise que levasse em conta uma possível relação entre a estrutura da sonata e a peça de Shakespeare, já que não há evidências seguras de que Beethoven tenha de fato sugerido esse vínculo. A indecisão, mesmo assim, durou pouco: *Prospero's Books*, independentemente de sua relação com a sonata de Beethoven, revela-se um filme de enorme interesse acadêmico em função da liberdade formal com que aborda diversos aspectos da narrativa. O principal ponto de interesse repousa na extrema ousadia com que estrutura o tempo narrativo, lançando mão de recursos incomuns mesmo entre as produções analisadas aqui, já componentes de um recorte focado nesse tipo de fenômeno.

A Tempestade é um dos textos mais conhecidos e adaptados de Shakespeare. Na música, o exemplo mais conhecido é a suíte orquestral composta por Jean Sibelius para uma montagem da peça em 1926; há também diversas adaptações para o cinema (como a versão de Paul Mazursky, de 1982) e inúmeras referências na literatura e nas artes plásticas⁶². *Prospero's Books*, a versão do diretor inglês Peter Greenaway, se destaca entre as demais por

⁶² http://en.wikipedia.org/wiki/The_tempest

assumir uma abordagem narrativa vanguardista sem desvirtuar o texto original – que não parece ter sofrido qualquer modificação além da supressão de alguns trechos. O autor da trilha musical é Michael Nyman, compositor com extensa carreira na música contemporânea e parceiro habitual de Greenaway em suas produções.

A estrutura de *Prospero's Books* não se assemelha em nada aos padrões narrativos do cinema comercial. O narrador é o próprio Próspero, o duque de Milão, que foi expulso de seu ducado graças a uma artimanha de seu irmão, Antônio. Abandonados ao mar, Próspero e Miranda, sua filha, conseguiram se refugiar em uma ilha governada por Sycorax, uma bruxa, e Caliban, seu filho deformado. Próspero era um homem sábio, estudioso das leis da natureza, e graças a seu “amor aos livros” desenvolveu poderes mágicos, expulsando Sycorax da ilha e tornando-se seu regente. Caliban recebeu um voto de confiança, mas traiu Próspero ao tentar violentar Miranda, sendo condenado por isso à escravidão.

Todo esse contexto precede o início da *Tempestade*, sendo informado aos poucos por meio dos diálogos e memórias dos personagens (*analepses externas*, de acordo com a fenomenologia de Gérard Genette (1976)). A narrativa começa, de fato, com a grande tempestade provocada por Próspero, por ocasião da passagem de Antônio (agora duque de Milão) e Alonso (Rei de Nápoles, a quem Antônio se aliou) pelas adjacências de sua ilha. Ariel – um “espírito etéreo”, na descrição de Shakespeare, que serve a Próspero em retribuição à sua libertação do domínio de Sycorax – é responsável por levar a cabo a tempestade, bem como diversas ordens de Próspero ao longo da história, sendo o mais poderoso entre os inúmeros espíritos que atuam como seus servos. Os duques e nobres que integravam a esquadra atingida pela tempestade se refugiam na ilha, e passam a ser manipulados pela magia de Próspero.

Essa descrição indica um núcleo básico da narrativa, que se encontra no texto original de Shakespeare e foi transposto para o filme de Greenaway sem qualquer alteração. O diretor, no entanto, realiza uma série de incursões e sugestões sobre esse núcleo (ainda que sem subvertê-lo), e o faz por meio da forma como organiza sua narrativa. A principal delas é converter Próspero em um escritor – circunstância que não encontra paralelo no texto de Shakespeare. Ainda assim, a intervenção é justificada: Próspero é o escritor da própria história que está sendo narrada, uma idéia que é compatível com o poder que detém - de fato, Próspero tem domínio sobre tudo o que acontece sobre a ilha. Greenaway opta por sublinhar esse *status* de Próspero ao promovê-lo a criador da história da qual participa. Próspero literalmente “dita” as falas dos outros personagens enquanto as escreve, sendo que o discurso

apresenta, em diversos momentos, duas vozes sobrepostas. Esta é a primeira das várias linhas temporais que Greenaway adiciona à “narrativa primeira” (aquela em relação à qual se definem as anacronias e anisocronias) em *Prospero's Books*: a performance literária de Próspero é um plano narrativo que não existe no texto original, e aqui surge sobreposto a ele. Ao final do filme, Próspero escreve as últimas linhas de “A Tempestade” e lança o livro ao mar junto às demais obras de Shakespeare, sendo convertido finalmente numa extensão do próprio dramaturgo inglês.

Outra interferência de Greenaway é um narrador anônimo, responsável por intervir com descrições e reflexões acerca dos livros de Próspero. 22 livros são mencionados ao longo da história, e cada um é dedicado a uma temática diferente – há, por exemplo, o “Inventário Alfabético dos Mortos”, o “Livro da Cosmografia Universal”, e o “Atlas Pertencente a Orfeu”. Desses livros derivam os poderes mágicos de Próspero. As intervenções dessa instância narrativa por vezes se relacionam diretamente ao curso da narrativa primeira – como na primeira delas, em que a referência ao “Livro da Água” introduz a tempestade - e por vezes lhe dizem respeito apenas vagamente. Esse núcleo da narrativa se aproveita de um recurso técnico pouco comum, mas usado em profusão por Greenaway em *Prospero's Books*: a inclusão de um quadro no centro da tela, ocupando pouco mais da metade de sua área, onde são projetadas imagens independentes daquelas que ficam em segundo plano. Além de imagens dos livros, ali também surgem eventualmente trechos que não integram a narrativa primeira, mas são referenciados por ela: por exemplo, enquanto Próspero descreve a cena da tempestade, o quadro mostra algumas imagens do barco e da tripulação.

5.1.2 Ritmo e Realidade da Narrativa

Embora o texto original de Shakespeare seja majoritariamente preservado, a maneira como é transposto em imagens passa longe de uma montagem teatral convencional. Ariel, por exemplo, é representado por três atores em idades diferentes ao longo do filme. Para simbolizar sua ação sobre a esquadra, lançando sobre ela a tempestade, Greenaway coloca Ariel (nesse momento, uma criança) sobre um balanço e o faz urinar sobre um barco de papel, dentro de uma piscina. A compreensão dessa simbologia é bastante difícil, notadamente quando não se tem conhecimento ou acesso à história original de Shakespeare. A complexidade da estratégia narrativa de *Prospero's Books* é responsável por um primeiro

aspecto de sua organização temporal a ser observado: o ritmo em que a história é contada é bastante desigual. A peça de Shakespeare possui cinco atos, enquanto o filme dura cerca de 2 horas. A narração do primeiro ato, no entanto, toma quase metade do filme: cerca de 52 minutos da projeção. Essa desproporção não existe no texto de Shakespeare, onde o primeiro ato é apenas poucas páginas maior do que os demais. Tampouco o tempo da história justifica a irregularidade: o terceiro ato, por exemplo, encerra a longa encenação que Próspero promove em homenagem à união de Miranda e Ferdinando, além de possuir três cenas, uma a mais do que o primeiro. Aparentemente, a demora na narração do primeiro ato resulta da necessidade, percebida por Greenaway, de dar tempo ao espectador de compreender sua complexa estratégia narrativa. Por um longo período a história sequer parece fazer qualquer sentido, já que o espectador demora a compreender onde se situa a narrativa primeira, qual é a relação do livro escrito por Próspero com o restante da história, e qual a função do narrador que surge esmiuçando o conteúdo da biblioteca de Próspero. Demanda-se aqui do espectador que realize seus próprios “passeios inferenciais”, como descritos por Umberto Eco (2002, p. 56): há necessidade de que busque em sua própria memória uma solução para o emaranhado narrativo que tem diante de si – quer seja em sua experiência como espectador de cinema, em seu conhecimento sobre a obra de Shakespeare, ou simplesmente na busca por padrões na sucessão dos eventos no próprio filme. Esse processo demanda tempo. Estabelecido e compreendido o procedimento de Greenaway, a narrativa se torna mais simples de assimilar – e a história, por consequência, pode ser contada mais rápido, sem que o espectador se perca enquanto ainda tenta entender a lógica do discurso.

A respeito dos efeitos de ritmo da narrativa, a música exerce um papel muito saliente logo em sua primeira inserção, a 5’11” (*DVD Anexo: Cena 1*). Após ordenar a tempestade, Próspero caminha lentamente entre seus servos, com a câmera acompanhando seu deslocamento lateralmente, de forma que o ator permanece sempre na mesma posição da tela. Há uma enorme quantidade de informação visual: os servos realizam danças e coreografias, há figurinos sofisticados, animais, além de uma cenografia densa. A fotografia escura ajuda a tornar o ambiente ainda mais solene. A cena toda se assemelha a uma grande procissão, percorrida e protagonizada por Próspero em meio a seus servos.

Esse caráter cerimonial se deve em grande parte à atuação da música, e o próprio filme parece querer demonstrá-lo: após cerca de 3 minutos, a trilha musical tem seu volume diminuído gradualmente até o silêncio, abandonando a cena unicamente aos sons diegéticos.

Esse procedimento destaca vigorosamente dois aspectos da atuação da música na procissão. O primeiro diz respeito ao ritmo propriamente dito: a regularidade da trilha musical, uma peça orquestral intensa, com pulso definido, abundância de *ostinatos* e harmonia repetitiva, confere ritmo à caminhada de Próspero. A música, nesse caso, possui uma temporalidade muito saliente, em função dos ciclos e repetições articulados em sua estrutura. A procissão, por sua vez, não dispõe dessa regularidade: os passos de Próspero não são visíveis, e os demais movimentos mostrados na imagem em movimento – como as danças e coreografias dos servos – não se alinham segundo um padrão evidente. Quando a trilha musical é sobreposta às imagens, seu pulso, mais destacado e preciso, se impõe imediatamente, e transforma toda a complexidade visual em parte constituinte de um mesmo ritmo. Isso é perceptível justamente quando a música desaparece: os gestos e coreografias dos servos de Próspero se tornam desprovidos de uma uniformidade rítmica. Não por acaso, o filme preserva nesse trecho ao menos um elemento sonoro regular, ainda que simplório: o som repetitivo de um objeto pesado, semelhante a um martelo, em andamento próximo ao da música. Esse som percussivo é responsável por sustentar o ritmo da cena na ausência da trilha musical, ainda que o faça com menor intensidade.

O segundo aspecto a ser observado, no que se refere à relação da música com o ambiente diegético, é o decréscimo imediato no grau de verossimilhança da cena a partir do instante em que a música desaparece. A procissão em questão é ladeada por uma série de elementos assumidamente teatrais, fantásticos: uma legião de servos *seminus* realiza coreografias estranhas, por vezes até bizarras, explorando movimentos extravagantes e imitando bichos; no interior do palácio de Próspero, convivem artesãos, animais e tratadores; fogueiras são acesas e pessoas jogam e brincam. A presença mais marcante, no entanto, é a dos livros – que forram mesas e estantes, e são passados de mão em mão, acompanhando a trajetória de Próspero. Esse ambiente quase caótico é assimilado sem dificuldades no período em que há música. Quando ela desaparece, passa a parecer cada vez menos razoável, na medida em que o espectador se desvincula da atmosfera de solenidade e encantamento garantida por ela e passa a observar suas incoerências. Esse efeito tem sido amplamente revisado, e é conhecido como “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*) (FISCHOFF, 2005). Claudia Gorbman (1987, p. 5) observa que o espectador de cinema se torna menos crítico na presença da trilha musical. Em suas palavras, “a música reduz as defesas contra as estruturas fantásticas às quais a narrativa provê acesso. Ela aumenta a

susceptibilidade do espectador à sugestão”⁶³. Pode-se dizer que, em *Prospero's Books*, esse efeito é de grande ajuda à fluência da narrativa. O roteiro de Peter Greenaway preserva integralmente a história original, conforme concebida por Shakespeare; por outro lado, o discurso é transformado com tamanha liberdade que apenas espectadores de cinema especialmente crédulos poderiam considerá-lo “verossímil”. O discurso de *Prospero's Books* encontra-se muito mais próximo de uma experiência estética extremamente densa e rica do que de uma boa maneira de se contar uma história. Os personagens de Shakespeare pertencem a um universo fantástico, e sua história é recoberta por uma atmosfera mágica; mas a representação de Greenaway é ainda menos comprometida com a realidade - garante enorme autonomia ao discurso, com presença constante de coreografias de dança, cenários e figurinos teatrais e ampla presença de nudez, além de empregar uma estratégia narrativa especialmente complexa. Em outras palavras, *Prospero's Books* abdica da suspensão da descrença em favor de uma autonomia estética amplificada. Desse ponto de vista, é razoável especular que, não fosse a trilha musical de Michael Nyman, a história seria ainda menos crível. Não por acaso, o filme apresenta música em quase todas as cenas.

5.1.3 Fonte Sonora e Tempo Narrativo

Determinar o *status* narrativo da trilha musical dentro de *Prospero's Books* é uma tarefa intrincada. A estratégia de Greenaway ao organizar a narrativa torna muito frágeis os limites entre as várias faces do discurso, que freqüentemente se alternam ou sobrepõem. Desse ponto de vista, definir o que pode ser considerado *diegético* (isto é, contido no espaço da cena) é questão de determinar *onde* está o espaço da cena. Quando os quadros que descrevem os livros de Próspero se sobrepõem às imagens da narrativa primeira, atuam como uma intervenção não-diegética em relação a ela; por outro lado, a narrativa primeira também se torna não-diegética em relação à descrição dos livros, que tem sua própria dinâmica narrativa. Nesse caso, há dois espaços diegéticos diferentes coexistindo em um mesmo instante de um mesmo discurso.

No que se refere à música, essa dubiedade dá origem a estruturas bastante incomuns. Na cena a 30'21" (*DVD Anexo: Cena 2*), *Prospero's Books* apresenta sua primeira música

⁶³ “Music lessens defenses against the fantasy structures to which narrative provides access. It increases the spectator's susceptibility to suggestion.”

declaradamente diegética: Ariel surge cantando uma melodia solista, sem qualquer acompanhamento instrumental. Trata-se de um encantamento que está lançando sobre Ferdinando, filho do Rei de Nápoles, que Próspero deseja ver casado com Miranda, sua filha. Ocorre que, nessa altura do discurso, o canto de Ariel ainda representa uma prolepse: o discurso imediatamente retorna à narrativa primeira, situada um pouco antes, quando Ariel relata a Próspero a tempestade que acaba de provocar. O interesse se encontra no fato de que, embora o discurso retorne à narrativa primeira, o canto de Ariel (situado no futuro ficcional) *continua soando*. O que se pode dizer a respeito da circunstância narrativa dessa música? Ela não integra o espaço diegético da narrativa primeira, já que tem origem em outro momento da história; desse ponto de vista, é não-diegética. Ainda assim, narra uma ação que *continua acontecendo* em um momento mais adiantado da história, e continua sendo relatada pelo discurso; se qualifica, portanto, como diegética desse ponto de vista. Levando-se em conta que a própria narrativa primeira aponta para uma analepse – já que consiste no relato, situado no presente, de um evento ocorrido no passado (a tempestade), conclui-se que Greenaway sobrepõe três tempos diferentes da história em um mesmo instante do discurso. A música atua como elemento determinante dessa organização, já que somente ela sustenta o prosseguimento de uma das três linhas narrativas – aquela situada no futuro.

Este é um caso especialmente complexo no que se refere à disposição narrativa da trilha musical. Mesmo em circunstâncias mais simples, no entanto, *Prospero's Books* incita dúvidas. O argumento do filme, em que o ambiente ficcional se encontra imerso na magia de Próspero, autoriza que as instrumentações mais improváveis soem como encantamentos dentro da história, sem que os instrumentos estejam necessariamente presentes. Na cena a 1h09'26", por exemplo, os espíritos a mando de Próspero fazem surgir um banquete diante de Alonso e alguns de seus nobres. Trata-se de um feitiço: a mesa repleta de iguarias é uma ilusão, desfeita rapidamente pelos espíritos assim que os nobres se aproximam dela. Há uma música soando em toda essa cena. Mesmo assim, não são visíveis instrumentos musicais sendo tocados; da mesma forma, o contexto ficcional não permite pressupor a existência de aparelhos de difusão sonora. A música é diegética, mas somente se pode inferi-lo porque os personagens afirmam escutá-la, e o espectador simplesmente aceita que a música deve, portanto, ser resultado da magia. Por outro lado, várias cenas de *Prospero's Books* envolvem magias, e muitas delas possuem trilha musical. Os personagens nem sempre reagem a essas músicas, mas isso não significa que não as estejam escutando. Nesses casos, se torna

virtualmente impossível determinar a fonte sonora com segurança. Tornar claro ao espectador se a música está ou não contida na cena não parece uma prioridade em *Prospero's Books*, e prova disso é que não há diferença estilística significativa entre a música que é diegética e a que não é. Apenas o canto de Ariel possui caráter diferenciado; mesmo ele, no entanto, por vezes surge como música diegética e logo depois mergulha em meio a texturas orquestrais de proveniência indeterminada.

5.1.4 Música e Abordagem Temática

É possível identificar em *Prospero's Books* um procedimento de elaboração temática bastante próximo ao encontrado na música instrumental do período clássico, tal como observado por Rudolph R  ti (1961). Há dois núcleos temáticos bastante claros, relacionados por transforma  o temática, e cada um deles origina uma série de varia  es ao longo do filme. Em paralelo a essas duas linhas de desenvolvimento temático, tem lugar uma outra face da trilha musical, na maior parte das vezes situada dentro do espaço diegético. São as interven  es de Ariel, que funcionam    maneira de recitativos: articulam e impulsionam o prosseguimento da história, sem que seu conteúdo melódico precise necessariamente corresponder a uma orienta  o temática determinada.

O que se poderia denominar “primeiro tema” em *Prospero's Books*    justamente sua primeira inser  o de música, a 5’10” de proje  o (*CD Anexo: faixa 1*), acompanhando a procissão analisada acima. Como a maior parte das passagens instrumentais do filme, se constitui de camadas de *ostinatos*, que sofrem varia  es per  dicas. No caso dessa primeira apresenta  o do *Tema de Próspero*⁶⁴, o ciclo harmônico completo dura 12 compassos. A cada vez que o ciclo se repete, o material melódico recebe uma nova varia  o:

⁶⁴ Os nomes atrib  dos aos dois temas fazem referência ao título das faixas correspondentes no cd da trilha sonora original (NYMAN, 1991): *Prospero's Magic* e *History of Sycorax*.

A música estabelece uma lógica extra-musical na maneira como retoma os dois núcleos temáticos. O *Tema de Próspero* sofre maior número de variações, e ressurge em circunstâncias mais estáveis, favoráveis à ordem estabelecida por Próspero. O tema musical relacionado a Miranda (*CD Anexo: faixa 3*), por exemplo, deriva dele diretamente, e surge em dois momentos: quando a filha de Próspero aparece pela primeira vez caminhando pelo palácio (36'12"), e quando Ferdinando a pede em casamento (1h03'45") – um evento controlado e desejado por Próspero. Aqui, os intervalos de 3^a e 4^a do *Tema de Próspero* são substituídos por suas inversões: a 6^a e a 5^a. A estrutura frasal permanece a mesma: o padrão rítmico do primeiro compasso se repete pelos 11 compassos seguintes, e o ritmo harmônico é igual ao do *Tema de Próspero*:

“Tema de Próspero”
si: i VI VII

“Tema de Miranda”
ré: i VII⁶ III

“Tema de Próspero”
(2º sistema) i III

“Tema de Miranda”
(2º sistema) IV⁷ V^{5/4} V^{5/3}

Fig. 5.3

A primeira vez em que Ferdinando e Miranda se encontram (42'54") também é pontuada por uma transformação do *Tema de Próspero* (*CD Anexo: faixa 4*). Dessa vez a frase se estende por 18 compassos, mas o padrão de repetição rítmica, os intervalos de terça e a harmonia original são preservados:

“Tema de Próspero”
si: i VI VII

Miranda e Ferdinando
sib: i VI VII

“Tema de Próspero”
(2º sistema) i III

Miranda e Ferdinando
(2º sistema) i III v

Fig. 5.4

Já o *Tema de Sycorax* é mais repetido do que transformado, sendo reapresentado integralmente algumas vezes. Aparece pela primeira vez a 24'02'', quando Próspero relata a Miranda a circunstância de seu seqüestro. Ressurge sem alterações a 34'08'', quando Próspero relata a Ariel a chegada de Sycorax à ilha; a 37'40'', na primeira aparição de Caliban, filho de Sycorax; e a 1h31'48'', quando Caliban, Trínculo e Estéfano são flagrados roubando roupas de Próspero. Faz referência, portanto, aos agentes que se opõem a Próspero, procurando causar desequilíbrio na ordem pretendida por ele. Há ao menos um exemplo claro de transformação efetiva desse tema: a música que soa quando os servos de Próspero fecham seus livros, um a um, a 1h35'37'' (*CD Anexo: faixa 5*). Nesse caso, o vínculo entre os dois temas é garantido pelo intervalo de trítono, evitado no núcleo temático relativo a Próspero, e aqui trazido enfaticamente a primeiro plano. A instrumentação também colabora com essa caracterização: o *Tema de Sycorax* e suas transformações se alinham no uso de madeiras e metais, enquanto as transformações do *Tema de Próspero* põem em destaque os naipes de cordas.

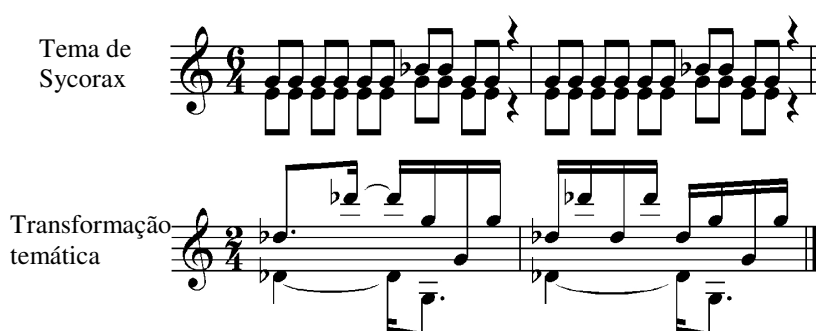


Fig. 5.5: Transformação temática do Tema de Sycorax.

Observando-se com distanciamento a estrutura temática da trilha musical em *Prospero's Books*, é pertinente realizar um paralelo com a organização temática das grandes formas clássicas, como as sonatas e sinfonias. Réti (1961) observa que, nesse contexto, não apenas os dois temas de um primeiro movimento em forma *allegro-de-sonata* se relacionam tematicamente, como também é possível encontrar o mesmo tipo de relação em um corte transversal: Réti analisa inúmeros casos em que os temas dos movimentos seguintes de uma mesma obra são transformações de seus correspondentes no primeiro movimento:

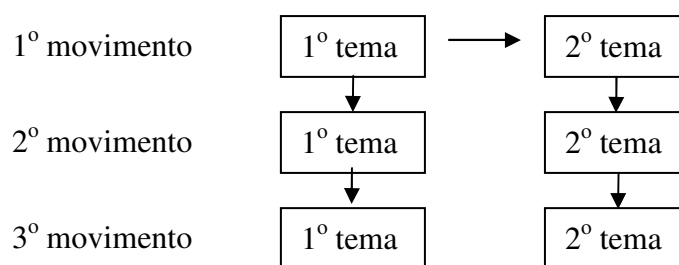


Fig. 5.6: Transformação temática nas formas clássicas.

Da mesma maneira, a trilha musical de *Prospero's Books* deriva o segundo tema por transformação temática do primeiro, e a partir daí passa a gerar transformações independentes para cada um dos dois temas. Essas transformações não parecem obedecer a um princípio discursivo direcional, musicalmente articulado, como o encontrado na música do classicismo, mas tampouco há necessidade, aqui, desse tipo de organização. Como já discutido, a narrativa fílmica encontra seu principal suporte formal na imagem em movimento. Ela pretende contar uma história, e a forma de seu discurso deriva desse processo. Não há necessidade, para isso, de que a música disponha de uma articulação formal auto-suficiente – basta apenas que, no conjunto com as imagens, produza um discurso coerente.

5.1.5 Conclusões

A principal conclusão obtida dessa análise é de que, embora a transformação temática seja claramente identificável na música de *Prospero's Books*, em nenhum momento surge qualquer indício de uma possível relação desse dispositivo do discurso musical e a articulação do tempo narrativo do filme. A transformação temática é empregada como um agente de unidade da trilha musical, um dispositivo capaz de gerar variedade ao mesmo tempo em que preserva um conteúdo comum. Esse procedimento tem benefícios do ponto de vista cognitivo: o espectador percebe o discurso musical como um todo coerente, que não lhe dispersa a atenção pela introdução constante de novas idéias e motivos. Trata-se de uma qualidade especialmente oportuna no caso de um filme como *Prospero's Books*, que sobrecarrega os recursos de atenção do espectador com uma enorme quantidade de informação visual, vozes e narrações em *off* e recortes de linhas narrativas complementares.

A transformação temática também atua como elemento conotativo, ajudando a estabelecer e diferenciar dois pólos temáticos distintos: um deles caracterizando Próspero e sua magia, que no contexto diegético atuam em favor do restabelecimento de uma ordem perturbada muitos anos antes, quando Próspero teve o ducado de Milão usurpado por seu irmão Antônio; e outro caracterizando Sycorax, Caliban, Trínculo e Estéfano, personagens que se opõem às intenções de Próspero e precisam ser contidos por sua “Arte” (termo que Shakespeare usa para se referir a seus poderes mágicos). Tampouco desse ponto de vista há uma relação clara com a organização do tempo narrativo: as transformações temáticas identificadas não sublinham e nem abrandam as anacronias e anisocronias do discurso – simplesmente não dialogam com elas.

Por outro lado, *Prospero's Books* apresenta uma maneira peculiar de relacionar a música com o tempo diegético: grande parte da ação é narrada pelo canto de Ariel, que muitas vezes relata eventos ocorridos no passado. Nesses casos, a música é vinculada a um tempo narrativo diferente da narrativa primeira, e portanto ajuda a pontuar as anacronias narrativas. Da mesma forma, a música é responsável em várias cenas por articular e conferir ritmo à imagem em movimento, interferindo na maneira como espectador percebe sua temporalidade. É o caso, além da cena da procissão a 5'11", da grande encenação promovida por Próspero em homenagem à união de Miranda e Ferdinando, a 1h19'09". Nesse caso, a música é presumivelmente diegética, ainda que mais uma vez não se possa ver instrumentos musicais sendo tocados.

5.1.6 Tabela Analítica de *Prospero's Books*

A tabela abaixo relaciona e detalha todas as inserções de trilha musical em *Prospero's Books*.

Tempo de projeção	CONTEÚDO DA CENA	TRILHA MUSICAL
5'10"	Próspero sai de uma piscina e passa a ser ladeado por uma legião de servos. A câmera se desloca lateralmente, acompanhando seu trajeto.	O <i>Tema de Próspero</i> impõe o ritmo da procissão, enquanto os serviçais de Próspero dançam coreografias sincronizadas. Os acentos rítmicos são pontuados visualmente por uma chama. Ao longo da cena, a música é gradualmente substituída pelo som de uma tempestade, até sumir completamente por cerca de 1 minuto e retornar a 9'55".

12'30"	Ao fim da procissão, Próspero se aproxima da cama de sua filha, Miranda.	Muito ao fundo, em meio à tempestade, soa um coro gregoriano.
18'08"	Uma festa, ilustrando a época em que Próspero era Duque de Milão e Miranda tinha 3 anos de idade.	A música, embora remeta vagamente ao ambiente da festa, não é diegética, já que prossegue ao longo de imagens externas à festa.
20'57"	Um narrador em <i>off</i> descreve o livro "Anatomia do Nascimento".	Nova música, ainda com o mesmo caráter da cena anterior.
24'02"	Próspero e Miranda são seqüestrados a mando de seu irmão, Antônio.	É apresentado um novo núcleo temático da trilha musical. A música (<i>Tema de Sycorax</i>) tem caráter brevemente marcial, empregando metais e cordas, ao mesmo tempo que sugere uma atmosfera agressiva, perversa.
27'25"	O narrador apresenta o "Livro da Cosmografia Universal".	O aspecto ao mesmo tempo mágico e filosófico do livro é sublinhado por uma textura eletroacústica, semelhante às que resultam de síntese granular.
30'21"	Ariel, espírito a serviço de Próspero, canta um feitiço sobre Ferdinando.	Primeira música declaradamente diegética do filme, um canto lírico solista, com timbre de soprano infantil. Ainda assim, acaba atuando simultaneamente como trilha não-diegética.
34'08"	Próspero conta a história da chegada de Sycorax, a bruxa, à ilha.	<i>Tema de Sycorax.</i>
36'12"	Miranda caminha pela casa.	O tema relacionado a Miranda é uma transformação do <i>Tema de Próspero</i> .
37'40"	Próspero e Miranda vão até Caliban, criatura deformada, filha de Sycorax.	<i>Tema de Sycorax.</i>
41'18"	Ariel volta a encantar Ferdinando com sua voz, narrando a morte de seu pai.	O mesmo canto solista da cena a 30'21".
42'54"	Ferdinando surge diante de Miranda e Próspero.	A música é uma variação do <i>Tema de Próspero</i> .
52'38"	Alonso, o rei de Nápoles e seus nobres, transtornados após a tempestade, decidem dormir sob a guarda de Sebastião (seu irmão) e Antônio (irmão de Próspero).	A música (violino solista sobre orquestra de cordas) indica a chegada de Ariel, e o início de seu encantamento sobre os nobres, que os faz dormir.
53'43"	Ariel passa a cantar, avisando Alonso, adormecido, para que acorde urgentemente, e assim evitando seu assassinato por Sebastião e Antônio.	O canto de Ariel, mais uma vez, é desacompanhado de instrumentação.
56'50"	Após breve recolhimento, o canto de Ariel ressurgiu indicando o fim da cena.	O canto é acompanhado de orquestra de cordas (a mesma textura do início da cena, a 52'38"). Com isso, dilui-se o caráter diegético.
1h03'45"	Ferdinando pede Miranda em casamento.	Soa novamente o tema de Miranda.
1h06'28"	Caliban instrui Trínculo e Estéfano, dois bêbados, sobre como matar Próspero.	Uma passagem musical muito rápida parece remeter ao <i>Tema de Sycorax</i> .
1h09'26"	Um banquete surge diante do rei Alonso e de seus nobres.	A música ("solene e estranha", segundo a descrição de Shakespeare), ainda que executada por uma orquestra de cordas inexistente, é diegética, porque fruto de mais um encantamento.
1h12'20"	Servos de Próspero jogam um corpo diante de Alonso, que passa a chorar a morte de seu filho.	A música, não-diegética, é um ostinato lento e grave com orquestra de cordas e sopros.
1h17'35"	A união de Miranda e Ferdinando é abençoada por Próspero.	Surge, ao fundo, uma música "celestial", com vozes em uníssono e sons de sinos.
1h18'12"	Ariel atende cantando a um novo pedido de Próspero.	Sua voz é dobrada em uníssono por um naipe de cordas, e diz "antes que você possa dizer 'venha' e 'vá'".
1h18'27"	Próspero consulta o "Livro do Movimento".	Prossegue a mesma música, com Ariel

		como solista.
1h19'09"	Tem início da música da encenação que Próspero ordena realizar-se em homenagem a Miranda e Ferdinando.	A música é diegética, ainda que mais uma vez a orquestra não apareça. Possui caráter cerimonial, e a partir de 1h21'27" acompanha o canto solista de uma soprano, que representa Ceres, deusa romana das colheitas.
1h31'48"	Caliban, Trínculo e Estéfano são flagrados roubando roupas de Próspero, pouco antes de tentar matá-lo.	Retorna o <i>Tema de Sycorax</i> .
1h35'37"	Os livros de Próspero se fecham, um a um.	A música remete mais uma vez ao <i>Tema de Sycorax</i> , em uma variação mais afastada.
1h37'38"	Próspero invoca uma música divina, enquanto anuncia que destruirá seus livros.	Soa algo que remete ao canto gregoriano, embora incluindo vozes femininas.
1h41'47"	Ariel canta, enquanto Próspero tira seu manto.	Ariel canta uma melodia cerimoniosa, acompanhado por uma orquestra de cordas em figuração lenta.
1h47'00"	Ferdinando e Miranda surgem diante de Alonso.	Retorna a música que adormeceu Alonso e sua corte, a 52'38".
1h52'52"	Próspero convida os nobres a entrarem em sua casa. Em seguida, profere a libertação de Ariel.	A música remete à encenação que celebrou a união de Miranda e Ferdinando.
1h54'14"	Os livros de Próspero são destruídos e jogados na água.	A música retoma elementos usados em todo o filme: orquestra de cordas, sopros e vozes solistas, com caráter cerimonioso.
1h59'10"	Após o epílogo de Próspero, Ariel corre em meio a aplausos, e salta em direção à liberdade.	Soa apenas a voz de Ariel, até ser complementada pela orquestra e encerrar o filme.

Tabela 5.1: Análise de *Prospero's Books*

5.2 *Irreversível e a Reversão do Discurso*

5.2.1 Introdução

Irreversível (2002), filme do diretor franco-argentino Gaspar Noé, é seguramente uma das obras cinematográficas mais polêmicas já produzidas. Há raros casos de tamanha divergência entre críticas favoráveis e desfavoráveis, de forma que o filme tornou-se quase instantaneamente objeto de controvérsias a partir de sua estréia no festival de Cannes, em 22 de maio de 2002⁶⁵. Tal comoção não é injustificada. *Irreversível* é subversivo simultaneamente sob diversos aspectos diferentes, de forma que tolerá-lo completamente é um exercício improvável. De maior interesse aqui é sua abordagem narrativa, que desemparelha discurso e história ao situá-los em direções contrárias: o início do filme retrata o final do período narrado, enquanto seu final revelará o início do mesmo, organização que põe em evidência o mote que impulsiona a narrativa (“o tempo tudo destrói”) ao projetá-lo em sua dimensão estrutural. A trilha musical de *Irreversível* procura evidenciar os efeitos dessa estratégia narrativa, e se apresenta como objeto pertinente a uma discussão detalhada. A análise que se realiza a seguir assume os princípios empregados por Thomas Bangalter, compositor da trilha musical, e procura expandi-los de maneira a gerar uma organização do discurso musical ainda mais firmemente enraizada na estrutura temporal da narrativa.

A estratégia narrativa de *Irreversível*, embora incomum, não chega a ser inédita. Apenas um ano antes de seu lançamento, *Amnésia* (2001) já empregava o mesmo recurso discursivo⁶⁶. Também naquele caso, o discurso invertido era uma metáfora de um argumento contido na própria história: um homem que, devido a uma lesão cerebral decorrente de um acidente, não era capaz de armazenar novas memórias. Por conta disso, seu passado era uma incógnita intransponível. Sua obsessão era desvendá-lo, tomando como ponto de partida a única parcela de tempo que era capaz de reter: um presente que se consumia a cada instante.

Irreversível conta uma história simples: um casal de classe média-alta (Marcus e Alex, representados por Vincent Cassel e Monica Belucci), acompanhado por um amigo em comum (Pierre, ex-namorado de Alex, representado por Albert Dupontel), vai a uma festa de onde

⁶⁵ <http://cannes.juryoecumenique.org/spip.php?article291>. O site oficial de *Irreversível* é o de sua distribuidora, <http://www.marsfilms.com/>

⁶⁶ Alguns críticos lembram ainda *Traição*, filme de 1983 (http://www.cinemaemcena.com.br/cinemacena/crit_editor_filme.asp?cod=2249), e um episódio do seriado norte-americano *Seinfeld* (<http://www.cinedie.com/irreversible.htm>).

Alex resolve sair mais cedo, incomodada com os excessos do namorado. Ao atravessar um túnel subterrâneo sob uma avenida, é estuprada e violentada, até o estado de coma e a desfiguração completa, por um homem conhecido como Le Tenia, que será perseguido por Marcus e Pierre até ser encontrado em um clube de sadomasoquismo, o Rectum. Lá, Pierre (em defesa de Marcus, que acabara de ter o braço quebrado) destrói com sucessivos golpes de um extintor de incêndio a cabeça de um homem, e ambos acabam presos. Toda a ação transcorre em um intervalo de poucas horas. O importante aqui é observar que essa história não apresentaria qualquer interesse em especial se sua cronologia original fosse preservada. O resultado seria uma vingança motivada por um ato de covardia – nada que fuja do senso comum do circuito cinematográfico comercial. A reversão do discurso, no entanto, confere à história um potencial dramático radicalmente amplificado. A extrema violência da cena em que a cabeça de um homem é destruída por um extintor de incêndio (projetada sem cortes), não possui naquele momento qualquer justificativa plausível: trata-se da segunda cena do filme, o ponto culminante de um plano-sequência claustrofóbico em que uma câmera gira alucinadamente enquanto atravessa o interior do clube, onde se passa todo tipo de depravação. O impacto emocional dessa cena, situada logo nos primeiros minutos de projeção, é assustador, e, se não é permitida ao espectador qualquer conclusão, a indagação a que é induzido é muito clara: que tipo de acontecimento poderia ter por consequência em um evento de tamanha brutalidade?

O argumento da narrativa, o problema a ser solucionado, passa a ser, então, a revelação de um evento ou contexto cujo resultado já se conhece. Daí para a frente, os acontecimentos anteriores vão sendo projetados um após o outro, linearmente, em direção ao passado. Do ponto de vista de ordem temporal, empregando-se a fenomenologia de Gérard Genette (1976), o que se observa é uma série de elipses voltadas para trás no tempo, as chamadas analepses internas (porque cada uma delas está inteiramente contida no intervalo de tempo onde se situa a história completa) homodieéticas (já que se reportam ao mesmo conteúdo diegético da narrativa primeira). A história de *Irreversível* é recortada em 14 fragmentos temporais apresentados sequencialmente, do último até o primeiro. Uma redução possível dessa estrutura, retomando-se ainda a prática de Genette, seria a seguinte: N M L K J I H G F E D C B A. Cada letra representa um fragmento da história, enquanto a ordem do alfabeto indica sua evolução cronológica. A leitura da esquerda para a direita indica a sequência de apresentação dos eventos no discurso.

Também do ponto de vista da duração temporal, *Irreversível* assume uma postura peculiar: há uma quantidade incomum de tomadas gravadas em plano-sequência, que vem a ser, em cinema, o recurso mais simples para a reprodução da velocidade narrativa que Genette denomina “cena”: aquela em que a duração do discurso é precisamente a mesma da história, sem que haja qualquer sugestão de retardo ou aceleração de um em relação ao outro. Ao menos duas cenas do filme têm o efeito profundamente realçado pelo uso dessa velocidade narrativa: a já mencionada morte de um homem golpeado por um extintor de incêndio, e a cena do estupro de Alex. O fato de que a duração da projeção corresponde precisamente à duração real dos acontecimentos induz a um efeito de realismo extremo, suficiente para provocar inúmeros desconfortos e abandonos das salas de cinema à época em que *Irreversível* esteve em cartaz⁶⁷. Marcel Martin (2003, p. 231) assinala que a maneira mais comum de se fazer sentir a duração, de representá-la, concretizá-la, é justamente filmá-la integralmente. Não seria correto, no entanto, dizer que a experiência do espectador, nesses casos, é a do tempo cronológico. É certo que o plano-sequência obriga o espectador à experiência integral do tempo, e essa experiência, em cinema, pode resultar tediosa se não houver argumento ou interesse na cena que a justifique - Martin (id., p. 236) sugere até mesmo que “(...) na tela, toda ação parece, considerando um tempo igual, ser mais longa do que na realidade”. Em *Irreversível*, no entanto, não é dada ao espectador a alternativa de refugiar-se no tédio ou no desinteresse: a violência das imagens impõe-se à sua consciência com vigor inexorável, e se a impressão do espectador é de que o tempo passa muito lentamente, não se pode dizer que tal impressão resulte do tédio; antes disso, resulta de seu desejo de que a angústia que sente, por extensão e cumplicidade em relação aos personagens, termine o quanto antes.

Por fim, em se tratando das questões de frequência, a moral professada pelo filme (de que até mesmo acontecimentos banais podem provocar conseqüências em cadeia cujos resultados não podem ser controlados, tampouco revertidos - “o tempo tudo destrói”) é fielmente reproduzida em sua temporalidade. A narrativa é inteiramente singulativa, ou seja, não existe qualquer tipo de repetição: acontecimentos que ocorreram uma única vez somente são reproduzidos uma vez. Desse ponto de vista, a forma da narrativa reafirma seu conteúdo: a ausência de repetições é uma metáfora daquilo que é irreversível, daquilo que não pode oferecer uma segunda oportunidade.

⁶⁷ Procedimento semelhante, visando o mesmo efeito de realismo amplificado, pode ser observado em *A Bruxa de Blair* (1999), que também emprega a velocidade narrativa da *cena*, além de recursos de montagem parecidos (planos-sequência extensos, nesse caso em movimento).

5.2.2 Trilha Musical e Direção do Discurso: dois pólos estéticos opostos

A música é um recurso narrativo empregado com parcimônia em *Irreversível*. O autor da trilha musical, Thomas Bangalter, é compositor e produtor de música eletrônica *house*, conhecido principalmente por seu trabalho como integrante do duo *Daft Punk*. A estética eletrônica, de fato, predomina em *Irreversível* do início até que o *Allegretto* da 7a. Sinfonia de Beethoven irrompa nos minutos finais, já inserido em um contexto narrativo completamente diferente. Tanto em um caso quanto em outro, é flagrante uma abordagem formal que integra a música a um conteúdo narrativo localizado, de curto alcance. Seu emprego como componente do discurso audiovisual é claramente priorizado em relação a qualquer preocupação com a estruturação musical em si, de forma que, em alguns momentos de *Irreversível*, determinar se a dimensão sonora pode ou não ser considerada música é meramente uma questão de posicionamento estético. Em grande parte do filme simplesmente não há música, e por vezes uma função narrativa normalmente delegada à música - a intensificação da resposta emocional provocada por certas cenas - é desempenhada unicamente pelos efeitos sonoros. Nesse contexto, procedimentos como a transformação temática e outras formas de elaboração motivica encontram pouco espaço para desenvolver-se, já que demandam um horizonte formal de alcance mais amplo, que projete um conteúdo temático ao longo de uma obra inteira. Não há sinal desse tipo de procedimento em *Irreversível*, justamente em função da perspectiva localizada e imediata com que aborda a trilha musical.

Um exemplo de uso de som diegético para intensificar uma resposta emocional, em substituição à música, pode ser encontrado a partir dos 29'50" de projeção, quando Marcus e Pierre procuram por Guillermo Nunez, um travesti, em busca do estuprador de Alex. Assim que o encontram, Marcus, completamente transtornado, passa a abordá-lo com violência crescente, elevando rapidamente o nível de tensão da cena. Não há música que sublinhe essa curva ascendente de tensão, como poderia ser considerado convencional. No entanto, o intenso ruído provocado pela passagem de um trem próximo (não mostrado nas imagens) responde perfeitamente à intensificação emocional desejada, elevando o nível de tensão do espectador por meio da saturação de sua escuta.

Efeito semelhante é o que se observa a partir de 12'17", a angustiante cena dentro do Rectum. A montagem dessa tomada foi realizada com o objetivo deliberado de provocar

desconforto⁶⁸. A câmera gira desordenadamente enquanto atravessa diversas salas da boate, onde Marcus e Pierre abordam frequentadores à procura de Le Tenia e se deparam com todo tipo de depravação. A fotografia é muito escura e avermelhada, o que em combinação com os movimentos da câmera impede a identificação de formas e de grande parte da própria ação em curso, desorientando o espectador. A música é extremamente incômoda e de volume ensurdecedor (*DVD Anexo: Cena 3*). Trata-se da repetição exaustiva de um som muito grave e áspero, ainda que afinado, semelhante a certos alarmes de grandes embarcações ou submarinos. A partir de 15'10", soma-se ainda a música diegética da boate, eletrônica *drum 'n bass*, com pulsos fortes e andamento rápido. O resultado é a composição de um ambiente ficcional caótico, onde predomina uma intensa sensação de claustrofobia. Aqui, a música é empregada da mesma maneira que o trem da tomada G. Do ponto de vista funcional, é um som diegético (ao menos parcialmente) cumprindo um objetivo expressivo: induzir no espectador uma resposta emocional específica.

Esse tipo de uso da música reafirma princípios que são amplamente aceitos entre teóricos e produtores de som e música para filmes. A eficiência da música em um contexto audiovisual está muito mais relacionada ao emprego de uma gestualidade que, em conjunto com os demais elementos da narrativa, resulte em uma mensagem coerente, do que ao conteúdo do discurso musical quando isolado. Por conta disso, aspectos do material musical cuja assimilação é mais rápida, como dinâmica, articulações e andamento, influenciam mais no resultado narrativo de um filme do que estruturas próprias de uma sintaxe musical, que levam um certo tempo para se articular, como a harmonia ou a própria forma. Ney Carrasco resume no trecho a seguir esse aspecto da criação de música para filmes:

(...) em determinadas situações em uma trilha musical, sequer é necessário que exista música, no sentido estrito do termo. Usamos recursos musicais, mas sem que eles sejam necessariamente música. Em determinada situação, pode ser que a opção mais eficiente para a composição audiovisual seja a inserção de uma simples nota pedal nos contrabaixos. Uma inserção desse tipo não pode sequer ser classificada como música. É uma sonoridade que tem sua origem no vocabulário musical, mas não chega a ser construída como música. (CARRASCO, 2005, p. 50).

A função do compositor de uma trilha musical muitas vezes pode não passar pela composição de música propriamente, mas sim de um componente do discurso fílmico que

⁶⁸ Até cerca de 30 minutos de projeção, soa ininterruptamente um ruído de baixa frequência (28Hz) cujo objetivo declarado é provocar náuseas (<http://www.imdb.com/title/tt0290673/trivia>).

atuará pela via sonora. Desse ponto de vista, o compositor também é narrador da história, assim como o roteirista ou o diretor. O que diferencia o ofício em si é que o domínio do vocabulário sonoro é de responsabilidade do compositor, e não do cineasta. Bangalter parece estar plenamente consciente disso quando opta, na cena recém descrita, pelo uso de uma sonoridade simplória em repetição exaustiva. Esse tipo de estética, na verdade, não chega a ser estranha à música eletrônica, especialmente àquela difundida no tipo de ambiente em questão. Por conta disso, o compositor consegue obter através da trilha musical dois resultados narrativos simultâneos: caracteriza e confere verossimilhança ao espaço representado, ao mesmo tempo em que desperta na platéia uma resposta emocional específica.

As peculiaridades da trilha sonora de *Irreversível* descritas até aqui, embora influentes em seu conteúdo narrativo, mantêm pouca relação com o aspecto especificamente temporal da narrativa, objeto maior da análise em curso. A essa altura, se faz necessário um olhar atento a essas questões. Do ponto de vista da articulação narrativa, o momento central a uma construção como o roteiro de *Irreversível* é aquele em que se estabelece a analepse (a elipse, ou “salto”, em direção ao passado). As sucessivas retrospectões distanciam o filme da perspectiva de uma narrativa clássica, em que analepses servem à recuperação ou esclarecimento de eventos específicos, e são em algum momento compensadas por prolepses (o equivalente “futuro” das analepses) que retornam o discurso ao presente, à “narrativa primeira”. Se o objetivo aqui é a busca de indícios de música que apresente especial atenção a esse tipo de temporalidade narrativa, o momento da transferência temporal parece um bom ponto de partida. Em *Irreversível*, grande parte das 13 analepses do roteiro é sinalizada pelo som. O ruído empregado para tal fim é de um zumbido elétrico agudo, que logo a 12’ de projeção surge associado a uma lâmpada do lado de fora do Rectum, e que na continuação do filme reaparece associado a transferências de tempo.

Esse som, no entanto, não é elemento indispensável à percepção das elipses. Há informações visuais que reafirmam a transferência de tempo (como o movimento circular da câmera), e mesmo essas “pistas” se tornam dispensáveis após um certo número de repetições. A própria sucessão das analepses é suficiente para fazer entender que o discurso se move para trás. De maior valor, aqui, seria algum indício de participação da música em um nível estrutural da narrativa – participação não restrita a um âmbito tão localizado, nem relacionada a uma funcionalidade tão específica. Quando observada a distância suficiente, a música de *Irreversível* revela esse cuidado. Em primeiro lugar, ao se analisar as duas extremidades do discurso (e da história), fica claro que a orientação da trilha musical se modifica radicalmente.

A sonoridade áspera e simplória do início do filme contrasta com o *Allegretto* da 7ª Sinfonia de Beethoven, um “tema com variações” dotado de amplo uso de polifonia e recursos de dinâmica e orquestração, além de acesso a uma escala dramática extensa. Em relação à narrativa invertida de *Irreversível*, pode-se afirmar que o momento de máxima aspereza da trilha musical, alinhado à sua face eletrônica, coincide com o clímax da história (início do discurso), enquanto o ápice dramático do uso da orquestra sinfônica de Beethoven coincide com o clímax do discurso (início da história):

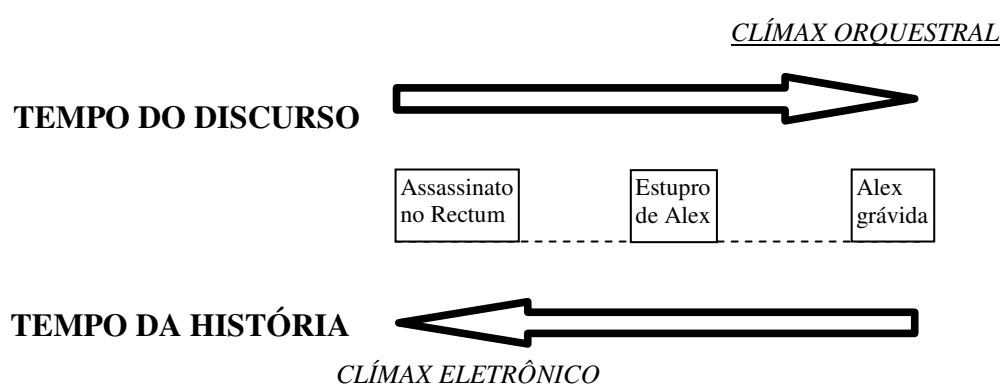


Fig. 5.7: Pólos estéticos da trilha musical em *Irreversível*.

No tempo da história, o clímax é claramente o início do filme. É ali que a vingança se concretiza brutalmente, e o conflito gerado pelo estupro é resolvido com semelhante medida de violência. Em função da organização invertida da narrativa, porém, o clímax do discurso (e, por consequência, do filme) se situa em seu final – portanto, no início da história. Apenas aí o espectador percebe que, antes de uma seqüência de fatalidades cujo desfecho é colérico, Marcus e Alex eram um casal comum, íntimo, de relacionamento pacífico e apaixonado, em torno do qual pairava uma aura de boa ventura. A carga dramática desse fato é extremamente acentuada pela memória, ainda presente no espectador, do homem ensandecido que Marcus se tornou após o estupro. Pior ainda: Marcus sai de casa para comprar vinho e Alex, sozinha, faz um exame de gravidez que resulta positivo. O espectador sabe que Marcus, o pai, sequer chegou a saber disso. Finalmente, o ápice dramático do filme é atingido quando Alex aparece sentada no gramado de um parque, lendo um livro sobre premonições (em referência direta à moral do filme). (*DVD Anexo: Cena 4*). A força dramática do *Allegretto* de Beethoven cresce sem parar enquanto a câmera desloca-se de Alex e mostra, do alto, crianças correndo em

torno de um irrigador de grama, que gira. A própria câmera gira. E a impressão que se apodera do espectador é de que o *Allegretto* de Beethoven também gira: consequência de sua forma em tema e variações, em que o tema se reconecta continuamente ao próprio início enquanto as diversas vozes se repetem e sobrepõem uma após a outra, fazendo a intensidade emocional da cena crescer em uma espiral sem fim. De fato, em seguida a câmera abandona o eixo e passa a girar em direção ao céu, mergulhando em meio às estrelas. O espaço sonoro é tomado por uma profusão de sons ruidosos, desde a rotação de um projetor até algumas notas esparsas de uma orquestra de cordas. Por fim, com a tela já escura, resta apenas o som de um relógio marcando a passagem dos segundos quando ressurge em letras grandes e brancas o mote do filme: “o tempo tudo destrói”. Quase desnecessário dizer, o impacto emocional de uma experiência audiovisual de tamanha intensidade, somada à gravidade da memória que o espectador acumula, à saturação de referências (crianças correndo – a gravidez que não se concretizará; o livro e os movimentos circulares – associáveis a conceitos como o irreversível, o inevitável, o pré-destinado), é extraordinário.

5.2.3 Rumo ao Interior da Narrativa: uma proposta de expansão

Antes de observar mais atentamente os reflexos do tempo narrativo de *Irreversível* sobre sua trilha musical, é preciso considerar que a música, por princípio, não pode evitar exprimir a passagem do tempo, simplesmente porque se projetar sobre ele é condição para que aconteça. Desse ponto de vista, mesmo em um filme hipotético em que fosse inerte o suficiente para não se sensibilizar com nada, a música ainda revelaria a duração apenas por existir. Na tradição do cinema sonoro, porém, a trilha musical vai muito além disso; quando se relaciona a uma transformação qualquer da diegese, já está refletindo a temporalidade narrativa ao evidenciar que em um dado instante o conteúdo narrado é diferente daquele do instante anterior.

Em *Irreversível*, a principal particularidade da narrativa é a direção reversa do discurso. Quando se fala na relação da música com o tempo narrativo, portanto, o objeto é ainda mais restrito: a referência é à maneira como a trilha musical interage especificamente com os problemas de ordem temporal da narrativa. As abordagens que caracterizam as duas extremidades do discurso/história, ainda que muito diferentes, poderiam ser entendidas como meramente pontuais, limitadas à caracterização emocional de seus respectivos contextos diegéticos, se não se estendesse o olhar para o *interior* do discurso: somente aí cabe buscar

indícios de um diálogo do discurso musical com a estrutura temporal da narrativa que vá além do que já lhe é inerente. A esse respeito, Henri Bergson aponta: “(...) consideremos, por exemplo, o movimento no espaço. Posso, ao longo de todo este movimento, representar-me paradas possíveis: é o que chamo de posições do móvel ou de pontos pelos quais o móvel passa. Mas com estas posições, mesmo em número infinito, não faria o movimento” (apud SEINCMAN, 2001, pp. 29-30). Esse pensamento demonstra a inviabilidade de se entender o tempo senão como *processo*. A identificação de dois pólos estéticos afastados da trilha musical, um em cada extremidade do filme, não diz nada a respeito da duração que lhes une, ao convertê-los em instantes de um mesmo tempo que flui. É para verificar se esses fragmentos de música, mesmo isolados por quase duas horas de intervalo, compartilham um fluxo comum ao tempo da narrativa, que a atenção precisa se voltar ao espaço entre eles.

Uma primeira observação diz respeito à face eletrônica da trilha musical: sua predominância não se restringe ao início do filme (clímax da história), mas se estende ao longo de quase toda a projeção. Seu ímpeto expressivo, no entanto, se retrai do início do filme até serem transcorridos cerca de 30 minutos, quando a música deixa de existir e o filme passa a se estender por um longo período apenas com ruídos de cena. O relativo silêncio será interrompido apenas pelo som diegético, também de música eletrônica, da festa retratada a cerca de 54 minutos, para em seguida retornar e não mais ser interrompido até os últimos 15 minutos do filme, quando um aparelho de som no quarto de Marcus e Alex toca uma canção romântica. Depois disso, o *Allegretto* da 7a. Sinfonia encerra a narrativa e é um dos raros momentos em que há música não-diegética em *Irreversível*.

Não parece possível deduzir dessa análise uma organização da trilha musical que se relacione, em qualquer instância, com a estrutura do tempo narrativo em questão. Seus contornos, no entanto, permitem projetar hipóteses de como realizá-lo - ainda que o próprio filme opte por mantê-las em suspenso. As coincidências da culminância dramática da música eletrônica com o tempo narrado (da história), e da música orquestral com o tempo da narração (do discurso), sugerem que se estenda ambas as relações, aqui posicionadas apenas nas extremidades, por sobre o centro da narrativa. Caso *Irreversível* tivesse optado por investir nessa perspectiva, o resultado seria uma expansão da dimensão orquestral da trilha na medida em que avança o tempo discurso, e uma expansão proporcional da dimensão eletrônica conforme avança o tempo da história. Ora, é sabido que o tempo da história, nesse caso, está disposto ao contrário. Por conta disso, a música eletrônica estaria na verdade recuando com o passar do filme e o retroceder da história:

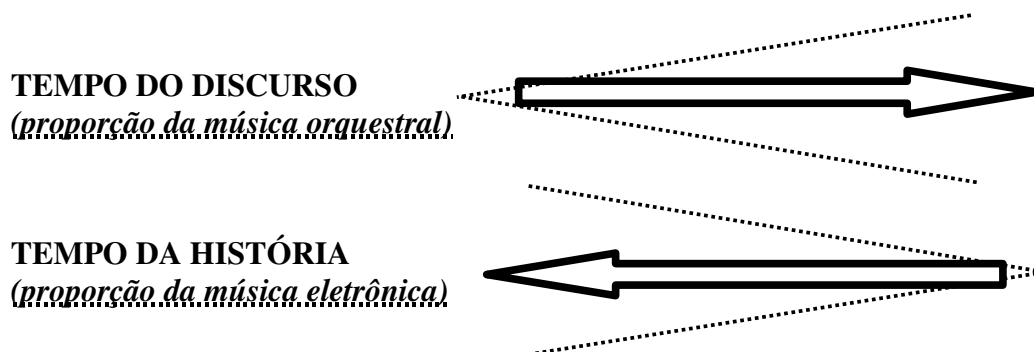


Fig. 5.8: Transformação da estética sonora ao longo da narrativa.

Como o avanço de uma tendência se encontra na medida do recuo da outra, o conteúdo estético da trilha musical se tornaria volúvel: cada instante do filme relacionaria os dois pólos em medidas diferentes e, por consequência, tanto o avanço do discurso quanto o recuo da história seriam representados integralmente.

Uma estrutura dessa espécie transformaria a maneira como o espectador compreende e interpreta o filme. O clímax da história de *Irreversível* coincide com o assassinato do suposto estuprador pelas mãos de Pierre. Esse evento se situa no começo do filme, e a partir daí o nível de tensão da história recua na medida em que ela retrocede. Quando, junto ao final da projeção, a história chega ao ponto de partida (onde ainda não há conflito a ser solucionado), a face eletrônica da trilha musical já teria decrescido até se recolher por completo. A proporção direta entre o nível de tensão da história e a presença de música eletrônica individualizaria ao menos uma conotação: o caos que predomina no clube sadomasoquista Rectum corresponderia à estética ríspida do recorte aplicado a esse estilo musical em *Irreversível*. O transcorrer do filme viria confirmar essa relação, ao diluir a proporção de música eletrônica conforme o conteúdo diegético se suaviza.

Por extensão dessa lógica, o pólo orquestral da trilha poderia se ver reforçado na medida em que a história recua e o ambiente emocional se abrandava, até finalmente encontrar na serenidade das últimas cenas sua contrapartida ficcional. Esse processo, no entanto, sofreria interferência mais direta e decisiva da memória do espectador do que aquele atravessado pela face eletrônica. Ainda que a conclusão da história seja projetada logo no início do filme, é apenas no final que o discurso atinge o ponto culminante de uma curva emocional ascendente e acentuada. Somente aí o espectador compreende as dimensões da fatalidade que acomete os personagens – não ao conhecer suas consequências, que são dadas logo a princípio, mas ao identificar suas causas. As consequências, no entanto, integram a

experiência recente do espectador, e não há como ignorá-las ou eliminá-las da memória. Sabendo disso, nem o mais lânguido dos espectadores seria capaz de relacionar o *Allegretto* da 7ª Sinfonia de Beethoven a uma atmosfera emocional tranqüila: ainda que o conteúdo diegético seja sereno, a organização do discurso não é - justamente porque conta com a memória do espectador para presentificar a tragédia que, no tempo da história, ainda é incipiente. Se o uso de música orquestral fosse posto em paralelo à passagem do tempo no discurso, compartilharia da mesma carga emocional acumulada por ele – processo cuja culminação aponta justamente para o *Allegretto* de Beethoven, nos instantes finais do filme.

Por fim, é necessário esclarecer que a hipótese levantada aqui se baseia em uma circunstância absolutamente idealizada, porque indiferente à miríade de problemas de funcionalidade que resultariam de uma trilha musical que soasse ininterruptamente – circunstância que não se aplica sequer à ópera, tampouco ao cinema. Essa licença se permite em função do objeto da análise, que não se refere à funcionalidade da música de cinema, mas à sua relação com a organização do tempo narrativo.

5.2.4 Tabela Analítica de *Irreversível*

Em relação ao modelo empregado para analisar *Prospero's Books* (1991), a tabela abaixo apresenta uma coluna adicional, à esquerda, com os fragmentos da história representados por letras. O objetivo é representar visualmente as analepses, tornando mais simples a observação do tempo narrativo invertido.

Fragmento da história	Tempo de projeção	CONTEÚDO DA CENA	TRILHA MUSICAL
Créditos	0'00"	Os créditos são apresentados no início do filme e percorrem a tela de baixo para cima, inclinando-se lentamente à direita. Vários caracteres aparecem invertidos.	Apenas um ruído grave (28Hz), que prosseguirá até cerca de 30' de projeção. Em 2'05", um pequeno motivo executado por metais introduz os créditos mais importantes, que serão apresentados na tela um a um, simultaneamente a ataques de tímpano.
N	3'05'	A câmera gira em um beco, em um gesto que sinalizará todas as transferências de tempo a partir daqui.	Uma frase lenta e aguda em naipe de violinos soma-se a diversos sons graves (vento, trânsito), na única aparição de instrumentos de orquestra até o último fragmento do discurso (A). A frase dura até 3'52", e a partir daí o trecho segue sem música.
M	4'52"	A câmera atravessa a parede de um prédio e encontra dois homens conversando em um quarto. A única	Não há música.

		conexão do diálogo com o restante da história está no plano moral: o homem mais velho defende que “o tempo destrói tudo”, conta que teve relações sexuais com a própria filha e por isso esteve preso. A conversa é interrompida pelo som de sirenes de viaturas e ambulâncias chegando ao Rectum.	
M	8'20”	Aqui, a transferência é unicamente de espaço. A câmera sai do apartamento e mostra o tumulto na porta do Rectum, de onde Marcus é retirado numa maca e levado a uma ambulância, e Pierre é algemado e levado em uma viatura. Na sequência, novas transferências de espaço: a câmera salta para o interior da viatura, e a seguir para o interior da ambulância. Aos 11'50”, a câmera volta aos arredores do Rectum e gira enquanto soam ruídos elétricos, indicando a transferência iminente de tempo.	Não há música.
L	12'17”	A câmera “atravessa” a parede para entrar na boate onde houve um assassinato. Trata-se de uma travessia tanto física quanto temporal: a partir de agora, o discurso se encontra momentos antes do crime. A cena, extremamente claustrofóbica, dura cerca de 12 minutos em plano-sequência, e retrata Marcus e Pierre procurando, em meio a todo tipo de depravação, por Le Tenia, o estuprador de Alex. A cena culmina com a morte de um frequentador (cuja identidade não fica clara) pelas mãos de Pierre, com a cabeça esmagada por um extintor de incêndio. A câmera novamente atravessa a parede girando e abandona o ambiente.	O som reage à travessia da parede da maneira a sugerir sua natureza diegética: fora do prédio, ouvia-se um som eletrônico grave, denso e repetitivo; se encontrava, no entanto, abafado e distante, e vem a primeiro plano a partir da entrada no novo ambiente. No entanto, a partir de 15'10”, quando Pierre e Marcus finalmente aparecem entrando no Rectum, sobrepõe-se a verdadeira música diegética do ambiente: eletrônica <i>drum 'n bass</i> , igualmente agressiva mas muito mais rápida que o ruído anterior, que ainda assim persiste.
K	24'30”	Pierre e Marcus, dirigindo um táxi, procuram a boate Rectum, onde esperam encontrar Le Tenia.	A música se resume a algumas poucas notas de sintetizador, dispostas em uma frase lenta no registro médio-grave.
J	27'12”	Pierre e Marcus procuram o Rectum com o auxílio de um taxista. Extremamente transtornados, acabam roubando o táxi.	Sustenta-se um som de sintetizador como pedal, ao qual se sobrepõem sons eletrônicos rápidos e repetitivos, a intervalos regulares. O fragmento parece se repetir, constituindo um <i>ostinato</i> .
I	29'50”	Pierre e Marcus, com a ajuda de dois mercenários, procuram Guillermo Nunez. Ao encontrá-lo, passam a agredi-lo em busca de informações. Prostitutas e travestis próximos atacam, em defesa de Guillermo. Pierre e Marcus fogem pra dentro de um táxi.	Não há música. Conforme a tensão da cena cresce, o som da passagem de um trem serve à intensificação dramática.
H	34'22”	Pierre é interrogado pela polícia, dentro de um camburão. Em seguida, Marcus conversa com os dois mercenários que oferecem encontrar o assassino. A proposta é aceita.	Não há música.
G	39'25”	Pierre e Marcus saem de uma festa e encontram um intenso tumulto. Ao se aproximarem, avistam Alex na calçada, completamente desfigurada. Marcus reage com transtorno extremo.	Quando os personagens saem da festa, ainda é audível a música diegética de dentro. No momento em que Marcus avista Alex, ouve-se batimentos cardíacos em primeiro plano, junto a um som muito grave e constante.
F	41'	Alex sai da festa e, não conseguindo atravessar uma avenida, resolve usar a passarela subterrânea. Lá encontra um homem agredindo uma mulher. Ao passar por ele, é abordada, estuprada e espancada.	Não há música.
E	54'07”	Alex, Marcus e Pierre estão em uma festa com fartura de drogas e sexo.	Música eletrônica diegética.
D	1h06'	Alex, Marcus e Pierre, a caminho da festa, conversam	Não há música.

	28''	no metrô sobre o relacionamento passado entre Alex e Pierre. Alex lê um livro sobre premonições.	
C	1h15' 36''	Marcus e Alex acordam juntos na cama, e lembram que combinaram ir à festa com Pierre. Marcus sai e Alex vai fazer um teste de gravidez, que resulta positivo.	Música diegética no aparelho de som, canção popular cantada em francês.
B	1h29' 29''	A câmera desce desde o teto e, antes de enquadrar a cama onde Alex aparece sentada com as mãos sobre a barriga, passa por um cartaz de <i>2001 – Uma Odisséia no Espaço</i> , fixado à parede.	O 2o. movimento da 7a. Sinfonia de Beethoven inicia ainda nos últimos segundos do fragmento C, e realiza a transferência de tempo que conduz ao fragmento B.
A	1h30' 23''	Alex está sentada em um parque, lendo seu livro sobre premonições. A câmera vai para o lado e encontra crianças correndo em torno de um irrigador de grama, que gira. É o ápice dramático da cena. A câmera vira de lado e sai girando em direção ao céu. Depois de alguns segundos em branco, a tela começa a piscar rapidamente, como se a projeção falhasse, e a imagem em movimento mergulha em meio a estrelas e constelações. Na realidade, é difícil interpretar se os fragmentos A e B realmente aconteceram antes do fragmento C ou se retratam uma divagação de Alex ao perceber que está grávida.	Junto à 7ª Sinfonia, ouve-se o som agudo e repetitivo de um rolo de filme girando. A seguir a música pára e se acumulam diversos ruídos em todos os registros, em volume crescente.

Tabela 5.2: Análise de *Irreversível*.

5.3 A *Passagem*: No Ritmo de uma Alucinação do Tempo

5.3.1 Introdução

A *Passagem* (2005), filme dirigido por Marc Forster, é um caso de produção que, mesmo contando com amplos recursos técnicos, roteiro inteligente e realização cuidadosa, não encontrou aceitação correspondente nas bilheterias à época de sua estréia. Após o lançamento em dvd, no entanto, passou a acumular críticas positivas e atualmente é comparado com frequência a obras fundamentais da produção cinematográfica da última década, como *Clube da Luta* (1996)⁶⁹, *O Sexto Sentido* (1999)⁷⁰, e *Cidade dos Sonhos* (2001)⁷¹. O estímulo às comparações nem sempre reside na qualidade ou prestígio do filme em si, mas no fato de compartilhar com os demais um recurso narrativo de especial interesse à análise corrente: há um aspecto imprescindível da história, uma espécie de chave capaz de destravá-la, que não é informado explicitamente ao espectador até os últimos minutos da projeção. Não se trata simplesmente da resolução de um conflito diegético, mas sim da revelação de um detalhe da história que modifica o sentido de toda a narrativa passada. Diante disso, o espectador é forçado a realizar mentalmente uma ressignificação completa da história que assistiu até então, ou seja, a recuperar de sua memória recente informações que serão reinterpretadas sob uma nova perspectiva. Por conta disso, a “presença do passado no presente” se faz não apenas necessária ao acompanhamento da narrativa conforme ela se desenvolve, mas absolutamente imprescindível quando, nos últimos minutos, é conferida ao espectador a atribuição de articular e conferir sentido aos eventos anteriores.

O filme conta a história de Henry, um jovem que se envolve em um acidente automobilístico em que morrem todos os integrantes do veículo que dirigia: seu pai, sua mãe e sua namorada, que pretendia pedir em casamento. Henry, lançado para fora do carro, agoniza sobre o asfalto da ponte do Brooklyn, em Nova Iorque, e recebe os primeiros-socorros de Sam, um médico que dirigia outro carro próximo ao acidente, e Lila, uma enfermeira que também passava pelo local. No entanto, nada disso é revelado até 1 hora e 25 minutos de projeção. Até então, a história que o filme apresenta é outra: Henry é um estudante de artes plásticas que pretende se matar à meia-noite de um sábado, seu 21º

⁶⁹ Direção: David Fincher.

⁷⁰ Direção: M. Night Shyamalan.

⁷¹ Direção: David Lynch.

aniversário, sobre a ponte do Brooklyn, em Nova Iorque. Sam é o psiquiatra que assume seu tratamento três dias antes, em substituição a Elizabeth, uma colega que entra em depressão profunda e se isola no próprio apartamento. Lila, namorada de Sam, é professora de artes plásticas e possui histórico maníaco-depressivo – os dois se conheceram quando Sam chegou a tempo de salvá-la de uma tentativa de suicídio. A maior parte do filme consiste na insistência de Sam em tentar evitar o suicídio de Henry. Nesse intervalo novos personagens se juntam ao enredo: Leon, um amigo cego de Sam que Henry identifica como seu pai, Mrs. Letham, mãe de Henry, e Athena, garçonne que Henry pretendia pedir em casamento antes de optar pelo suicídio. Por fim, as tentativas de Sam se mostram infrutíferas, e Henry termina aplicando um tiro na própria boca. Essa história, embora banal, poderia parecer suficiente ao espectador não fosse uma série de absurdos e incoerências inexplicáveis: Henry possui poderes premonitórios e chega até mesmo a curar a cegueira de Leon usando apenas as próprias mãos. Também afirma que matou seus próprios pais – razão principal do enorme sentimento de culpa que carrega – mas ambos participam da história. Em um certo momento Lila chama Sam, seu namorado, de Henry, e em outra cena os dois personagens de fato trocam de rosto várias vezes graças a um recurso de edição – evento que induz o espectador a criar expectativas propositalmente falsas sobre o real significado da história, de que Sam/Henry pudesse padecer de algum tipo de distúrbio de dupla personalidade. Além disso, há cenas repetidas e objetos que ressurgem em lugares diferentes (como a fotografia de uma morsa) sem que haja qualquer conexão ou justificativa aparente.

Quando a narrativa finalmente atinge o suicídio de Henry, a ilogicidade da história se encontra em seu ponto culminante e o espectador se embaraça cada vez mais em hipóteses insolúveis. É nesse momento que uma reorganização ágil e simultânea de todos os elementos do discurso põe diante do espectador uma realidade completamente diferente. A dimensão sonora é fundamental nesse processo. O som até então era responsável por conferir ao filme uma atmosfera onírica, intangível, resultado do uso constante de sons não-diegéticos absolutamente sintéticos ou, quando concretos, de proveniência não identificada. Essa sonoridade prossegue sem interrupções, até sofrer uma transformação abrupta: no instante seguinte ao suicídio de Henry, quando este aparece caído sobre a ponte com Sam e Lila à sua volta, desaparece qualquer sinal de música ou som não-diegéticos. Em contrapartida, o barulho do trânsito surge à percepção com realismo gritante. O espectador acaba de ver Henry se aplicar um tiro na boca. Mas agora ele aparece ainda vivo, caído em outro lugar da ponte, recebendo os primeiros socorros. Fica claro que esses dois momentos não podem ser

subseqüentes, e a súbita ausência do artificialismo não-diegético da música de cena, que já persistia por quase uma hora e meia, faz com que o espectador perceba com veemência a realidade sem precedentes desse instante. Enquanto isso, diversos personagens, inclusive figurantes, ressurgem à volta de Sam. Mais alguns instantes de reflexão e a história por fim começa a fazer sentido: nada do que se viu até essa cena era real. Trata-se simplesmente da alucinação que Henry constrói em sua mente, absorto em seus últimos instantes de agonia. A história que cria é uma mistura de elementos que resgata de sua memória de longo prazo com flashes do acidente e detalhes da ponte e das pessoas que se juntam à sua volta, por sua vez convertidas em personagens. Sam, o médico que lhe presta os primeiros socorros, por exemplo, torna-se o psiquiatra que tenta evitar seu suicídio. Outros aspectos dão margem a interpretações psicológicas ou psicanalíticas: em sua alucinação Henry condena-se pela morte dos pais, mas sua namorada continua viva – mesmo que na realidade todos tenham morrido no acidente. Seu pai ressurge cego, e é curado por suas próprias mãos, enquanto a mãe vive abandonada, na companhia apenas de um cachorro.

Assim como em *Cidade dos Sonhos* (2001), o argumento de que grande parte do filme não se refere à realidade, mas a uma criação da mente, torna razoáveis seus absurdos e descontinuidades. Isso é especialmente válido em relação ao tempo. A esse respeito, Gaston Bachelard (1988, p. 39) explica que a memória humana não é capaz de registrar diretamente a experiência do tempo, portanto não guarda qualquer traço da dinâmica das durações. Ao invés disso, é através da razão que provemos continuidade aos eventos, ao retomá-los da memória:

(...) nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida da extensão de nossa viagem ao longo dos anos; guardou apenas a lembrança dos acontecimentos que nos criaram nos instantes decisivos do nosso passado. Em nossa confiança, todos os acontecimentos são assim reduzidos à sua raiz num instante. Nossa história pessoal nada mais é assim que a narrativa de nossas ações descosidas e, ao contá-la, é por meio de razões, não por meio da duração, que pretendemos dar-lhe continuidade. Assim a experiência de nossa própria duração passada se baseia em verdadeiros eixos racionais; sem esse arcabouço, nossa duração se desmancharia. (...) Não devemos confundir a lembrança de nosso passado e a lembrança de nossa duração. Por nosso passado, entendemos no máximo (...) o que tínhamos desencadeado no tempo ou aquilo que, no tempo, nos feriu. Não guardamos nenhum traço da dinâmica temporal, do escoar do tempo.

Bachelard demonstra ainda que a própria ordem dos eventos, na memória, encontra-se diluída, e que a memória “tem necessidade de se basear em outros princípios de ordenação”

(id., p. 39). Desse ponto de vista, o aparente irrealismo temporal de *A Passagem* resulta não apenas plausível, mas absolutamente pertinente. Um dos aspectos estéticos mais marcantes de sua montagem é o uso constante de recortes e edições que não obedecem aos procedimentos usuais da realização de efeitos de velocidade e frequência em cinema. Há, seqüências, por exemplo, que se repetem literal e imediatamente após o próprio fim – como a que se passa a 54'03" de projeção, quando Sam entra pela porta do apartamento e é recebido por Lila (*DVD Anexo: Cena 5*). Não é possível encarar esse tipo de procedimento como um simples efeito de frequência, tal como definido por Gérard Genette (1976); não há, nesses casos, qualquer razão aparente para a retomada das cenas, e a experiência do espectador é mais ou menos como a do personagem de *Se Um Viajante numa Noite de Inverno*, de Italo Calvino (1979), que após a vigésima página de leitura do livro homônimo se depara novamente com seu início. Como nada é interpolado entre as repetições, não há sequer a possibilidade de se rever as imagens à luz de uma perspectiva suficientemente nova para justificá-las - muito embora, como já discutido por Henri Bergson (2001), seja rigorosamente inviável à consciência a repetição literal de qualquer experiência. O diretor, no entanto, parece estar interessado justamente em confrontar o personagem (e, por conseguinte, o espectador) com o paradoxo de tal impossibilidade: após entrar definitivamente no apartamento, Sam confidencia a Lila seu próprio desespero em se ver forçado a viver em uma realidade em que o tempo não se limita a correr do futuro em direção ao passado⁷². Há repetições ainda mais intrigantes, como a de uma cena em que Sam desce uma rua a pé e há homens içando um piano por fora de um prédio. Uma criança tropeça e seu balão de hélio se perde pelos ares. Dois dias depois, Sam desce a mesma rua e tudo se repete da mesma forma. Aqui ocorre um embaralhamento dos planos diegético e discursivo: a repetição da cena é encarada pelo espectador como um simples recurso de montagem, até o instante em que Sam também percebe a repetição e passa a interferir na cena, perguntando aos operários se já haviam movido aquele piano em outra oportunidade. Diante disso, o espectador é obrigado a aceitar que o que vê não é um efeito de frequência situado no discurso, mas uma repetição que acontece dentro do próprio plano diegético, o que vem a ser ainda menos verossímil.

O mesmo se passa em relação aos sumários: há cenas em que uma parte da trajetória dos personagens é subitamente omitida - eles simplesmente desaparecem de um lugar e

⁷² Em certo momento da cena, Sam descreve: "I'm seeing things that don't make sense, I am meeting people that are supposed to be dead, and Beth's had a nervous breakdown. The kid know what happens before it happens, his mother thinks I'm her son, and I saw the same boy loose the same balloon in the same place twice."

reaparecem em outro, sem qualquer intervalo ou interrupção das imagens. Por vezes vários desses efeitos são aplicados simultaneamente dentro de seqüências muito curtas, criando um forte efeito de estranhamento e irrealidade. O importante aqui é observar que esses recursos não são aplicados sem razão: o discurso procura indicar, por meio do artificialismo da montagem, que o que se vê não pertence sequer à realidade diegética. A história criada pela mente de Henry encontra-se em um plano ficcional ainda mais profundo, que recolhe informações de um plano diegético “real” – ao qual o espectador só terá acesso nos últimos minutos do discurso – e o projeta em um mundo onde o tempo e o espaço não precisam corresponder à lógica da realidade. Aí vale a reflexão de Bachelard (1988): seria até mesmo incoerente respeitar a dinâmica das durações, quando se sabe que no universo da memória não há qualquer vestígio do fluxo temporal. A mente de Henry recorta e redistribui os eventos que resgata de sua memória, bem como do mundo exterior, conforme os desígnios do fluxo de sua consciência, para a qual a impossibilidade das repetições ou a obediência às durações não têm qualquer importância.

Assim se conclui que a própria estrutura ficcional de *A Passagem* se baseia em uma dupla articulação temporal: o tempo real, em que Henry agoniza sobre a ponte, e o tempo pensado por Henry em sua alucinação. Uma análise rápida da duração do filme é suficiente para demonstrar que os dois tempos são muito diferentes: enquanto o intervalo entre o acidente e a morte de Henry é de pouco mais de 5 minutos (que são filmados integralmente), sua experiência desse mesmo tempo ocupa 1 hora e 25 minutos da projeção. Essa constatação vem reafirmar a perspectiva de Bergson (2001), para quem a experiência do tempo nunca é a de uma verdadeira continuidade, mas resulta de processos de atenção que são essencialmente volúveis, fixando-se sobre certos eventos enquanto negligenciam outros. A desproporção entre a duração da alucinação de Henry e o verdadeiro tempo de sua agonia evidencia essa disparidade.

5.3.2 Música e Som: uma única estética sonora

É difícil afirmar, em *A Passagem*, o que pode ser definido como trilha musical e o que se encontra no domínio do *design* de som. Inúmeras texturas eletroacústicas misturam-se a sons processados de sintetizadores e instrumentos reais, preservando-se sempre uma atmosfera de afastamento, de imaterialidade. É necessário assumir logo a princípio que uma análise baseada em um julgamento estético do que deve ou não ser considerado música não

traria benefício algum; ao invés disso, é preferível a referência a uma “trilha” ou “dimensão” sonora do filme, que por vezes põe a música em destaque, em outras vezes se limita ao som diegético, mas na maior parte do tempo se situa em uma zona transitória, de definição incerta. A opção de evitar a diferenciação entre som e música não se baseia apenas na ambigüidade estética de ambos nesse caso, mas no fato de que todos os elementos do discurso sonoro de *A Passagem* se articulam, efetivamente, como um único organismo. A música, indicada ao prêmio de melhor trilha original no festival de Cannes, foi produzida por uma equipe de compositores dos estúdios Asche & Spencer, de Minneapolis, EUA. Em documentário⁷³ a respeito do processo de criação da trilha, os compositores descrevem como uma longa fase preliminar do trabalho foi dedicada justamente à concepção de timbres originais, capazes de garantir ao filme uma atmosfera sonora de proveniência inidentificável. Grande parte desses timbres foi concebida a partir do processamento de instrumentos convencionais, como pianos, guitarras e vibrafones, por vezes tocados simultaneamente, nota por nota, mixados e transformados por meios eletrônicos em novos instrumentos. Chris Beaty, um dos compositores da equipe, descreve, por exemplo, como recriou alguns dos sons de piano utilizados no filme: gravou separadamente cada nota de um instrumento acústico, de cauda, em um velho gravador analógico, enquanto interferia com as mãos na rotação da fita. Essas notas foram posteriormente atribuídas às teclas correspondentes de um instrumento digital, e como resultado, cada nota do piano soa com características inteiramente específicas.

O esmero dedicado a essa fase do processo de criação tem conseqüências imediatas no resultado estético e funcional da música de *A Passagem*. Em primeiro lugar, se é possível se referir a uma unidade temática, ela seguramente se encontra na instrumentação tanto quanto no material rítmico, melódico ou harmônico. Há uma ampla prevalência de diferentes combinações de piano, guitarra e contrabaixo elétricos, violão, pequena orquestra de cordas e bateria. A instrumentação, se vista superficialmente, poderia sugerir uma trilha musical fundamentada na canção ou na música pop; no entanto o alto nível de processamento desses instrumentos, somado à persistência de sons tanto diegéticos quanto assumidamente sintéticos, mixados e convertidos em texturas eletroacústicas, acaba resultando em uma atmosfera com fluência de acesso tanto ao deliberadamente etéreo quanto ao radicalmente expressivo, conforme as demandas do discurso. Do ponto de vista do material melódico, harmônico e rítmico, é clara uma aproximação com a estética da música eletrônica *chillout*,

⁷³ Disponível em <http://www.ascheandspencer.com>

também chamada *downbeat*⁷⁴. Isso se deve, em primeiro lugar, aos andamentos lentos, quase nunca maiores do que 80bpm. A movimentação rítmica é mínima, com compassos quase sempre quaternários e ciclos harmônicos de 4 acordes, a um ritmo de um por compasso, em repetição contínua (*CD Anexo: faixa 6*).

Há, por outro lado, inúmeras circunstâncias em que o material sonoro se encontra tão transformado e manipulado que se torna virtualmente impossível qualquer especulação a respeito de sua origem. Nesses casos, o som de *A Passagem* aproxima-se da estética da música eletroacústica. Não há movimento harmônico ou rítmico definido, e texturas são formadas a partir da mistura de sons sintéticos, concretos, e ainda provenientes de instrumentos acústicos processados ao extremo (*CD Anexo: faixa 7*). A narrativa de *A Passagem* lança mão constantemente dessa estética quando existe demanda por um uso mais refinado ou específico dos recursos expressivos da trilha musical – por exemplo, quando se pretende sugerir certas respostas emocionais, como tensão ou expectativa, por meio de variações de dinâmica ou gestualidade do próprio material. A ausência de pulso ou ritmo harmônico permite uma manipulação mais dinâmica e precisa dos materiais nesses casos, já que não há necessidade de fazer coincidir os eventos diegéticos com os pontos de articulação de estruturas musicais recorrentes, como tempos fortes ou resoluções na tônica. A música eletroacústica, por carregar em sua essência a possibilidade de manipulação de virtualmente qualquer material sonoro, permite que suas próprias curvas de transformação e variação sejam delineadas de forma a corresponder aos estímulos visuais e conteúdo emocional das cenas com qualquer nível de precisão ou discordância. São as “conotações por similaridade”, como descritas por Meyer (1956): a música consegue expressar e estimular um certo sentimento porque faz coincidir suas “formas sonoras em movimento” (tal como seu conteúdo é definido por Hanslick (1992, p.62)) com o movimento que o espectador atribui a esse mesmo sentimento, em sua própria experiência.

5.3.3 Recorrência Temática e Diegese

O discurso musical em *A Passagem* raramente se permite guiar por um desenvolvimento propriamente melódico, ou por longas elaborações da harmonia (que apenas

⁷⁴ O site *Ishkur's Guide to Electronic Music* (<http://techno.org/electronic-music-guide/>) fornece um amplo mapeamento de dezenas de vertentes da música eletrônica, desde suas origens comuns à música concreta e eletroacústica.

eventualmente se estende além de 4 acordes antes de se repetir). Ao invés disso, são as sobreposições e combinações de diferentes planos de timbres e figuras rítmico-melódicas que viabilizam a articulação do material musical ao longo das cenas. Em função disso, restam poucos exemplos de recorrência motivica direta. O que se observa com maior facilidade é a presença de padrões mais gerais, como a ampla predominância de linhas melódicas descendentes e a persistência, verificada em diversos momentos diferentes, de uma única nota em repetição contínua, responsável por prover uma regularidade de pulso a passagens com atividade rítmica menos intensa (*CD Anexo: faixa 8*). Ainda assim são identificáveis duas figuras melódicas recorrentes, das quais ao menos uma parece se relacionar consistentemente com o conteúdo diegético. A relação de Sam e Lila é por duas vezes associada a um único motivo melódico curto, composto de um semitom e um salto de 4^a justa (*CD Anexo: faixa 9*):

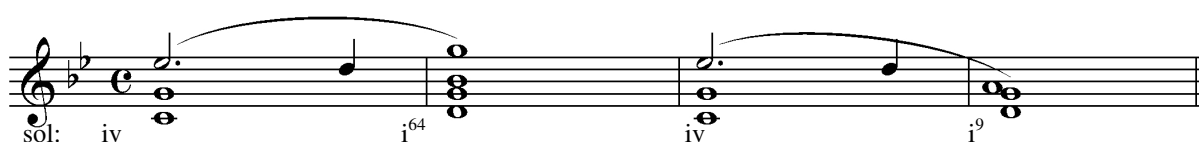


Fig. 5.9

Essa mesma figura aparece na cena a 10'55" de projeção, quando Lila confia a Sam sua insegurança quanto à qualidade de sua produção como artista plástica, e a 21'20", quando Lila se oferece a Sam para partilhar de sua angústia pela situação de Henry. Curiosamente, uma variação do mesmo motivo (substituindo o salto de 4^a justa por um de 3^a maior) surge a 23'17", quando Henry revela a Sam a morte de seus pais. O filme, no entanto, não evidencia qualquer conexão entre o relacionamento dos pais de Henry e o de Sam e Lila, abandonando essa sugestão apenas ao conteúdo temático da trilha musical.

A recorrência temática mais importante, no entanto, é a que liga a cena de abertura (*CD Anexo: faixa 10*), em que Henry abandona o carro em chamas sobre a ponte; a cena a 1h15'24", quando Henry assiste a uma aula de dança de Athena; e a última música do filme, a 1h31'38", quando a ponte é mostrada pela última vez, já após a morte de Henry (*CD Anexo: faixa 11*). A relação entre a música da aula de dança e a da cena de fechamento pode ser identificada imediatamente, sem qualquer esforço de análise, em função do conteúdo harmônico rigorosamente igual nos dois casos. Já a relação existente entre as músicas de abertura e fechamento não encontra paralelo em nenhum outro momento do filme. De uma maneira geral, parece inapropriado falar em uma *transformação temática* efetiva em A

Passagem, isto porque o conceito de transformação temática, tal qual definido por Rudolph R  ti (1961), pressup   uma direcionalidade, uma causalidade do discurso sonoro. Não parecer haver indícios desse tipo de organiza  o na trilha musical, tampouco qualquer rela  o de seu conteúdo temático com as inúmeras anacronias do discurso, até que se confronte, por meio da análise, justamente os dois momentos mais afastados no universo diegético do filme: seu início, em que Henry acaba de sofrer o acidente e vive seus primeiros instantes de alucina  o; e o final, que não se encontra apenas *distante* no tempo, mas efetivamente em *outro* tempo – o tempo da realidade, do qual Henry, com a própria morte, acaba de se desligar definitivamente.

A observa  o atenta desses dois temas demonstra algumas afinidades. Em primeiro lugar, o conteúdo rítmico das melodias    o mesmo. Esses fato se permite disfarçar pela dire  o oposta dos movimentos melódicos: enquanto no tema de abertura cada compasso reserva um salto ascendente, no tema de fechamento os saltos são descendentes. Por tr  s da oposi  o aparente, porém, se encontra o único elemento temático comum a quase todas as interven  es musicais do filme: o movimento melódico descendente, em graus conjuntos, projetado ao longo dos 4 compassos.

Fig. 5.10

A semelhança entre os dois temas, embora evidenciada pela análise, não se apresenta    escuta com a mesma eloquência. A primeira razão    o distanciamento imposto pelo próprio discurso, que os situa em extremidades diferentes do filme. A segunda, e mais importante, reside no conteúdo harmônico inteiramente diferente das duas passagens. No primeiro tema o baixo descreve uma trajetória descendente do 6  o até o 3  o graus de uma escala menor, concluindo o encadeamento harmônico com uma cadência autêntica imperfeita; no segundo tema, o baixo parte da tônica menor e segue em movimento descendente até concluir no acorde maior sobre o 6  o grau, passando antes disso por um característico acorde meio-

diminuto sobre a 6^a maior. Em uma estética como a descrita, na qual o conteúdo harmônico muitas vezes se restringe a 4 acordes em repetição constante, a conformação desses acordes tem influência ampliada sobre a escuta. Qualquer modificação mínima sobre um encadeamento harmônico tão curto tende a acarretar uma transformação radical de caráter. Desse ponto de vista, começa a parecer viável referir-se à relação entre esses dois temas como um exemplo de transformação temática: para Réti (1961), a transformação temática tem por princípio negar à escuta qualquer acesso à origem comum dos temas. *Transformação*, assim, é diferente de *variação* - procedimento em que o discurso procura, ao contrário, evidenciar a identificação dos materiais. Segundo a teoria de Réti, o que se verifica nesse exemplo de *A Passagem* são casos de *inversão* (que relacionam cada compasso individual das duas melodias) e de *mudança de harmonia* (*change of harmony*), além de uma reorganização completa dos timbres e planos de instrumentação, que ao final do filme se acumulam para criar uma atmosfera dramática mais intensa do que a estabelecida no início.

Essa ocorrência de transformação temática, porém, apenas tangencia vagamente o objeto de estudo em questão: não é possível identificar qualquer contribuição direta do plano temático da música de *A Passagem* à organização do tempo de seu discurso. O fato de que o único exemplo claro de transformação temática coincide, no caso, com duas circunstâncias temporais afastadas, em pouco ou nada interfere na estrutura temporal, já que se encontra em grande medida oculta à percepção. Por outro lado possui efeito estético importante: é nítido à audição que existe uma coerência, uma relação implícita entre a música de fechamento e a de abertura; o espectador, no entanto, dificilmente será capaz de racionalizar a causa dessa relação, tampouco de associá-la à organização do tempo narrativo.

5.3.4 Trilha Musical e Organização do Tempo

Como visto, *A Passagem* se articula sobre uma experiência dupla do tempo: aquela vivida por Henry, à beira da morte sobre a ponte do Brooklyn, e aquela imaginada por ele, no delírio de quase 1 hora e meia que cria em sua mente nesses minutos finais de sua vida. A constituição da trilha sonora associada a esses dois tempos é radicalmente diferenciada, e existe nisso um objetivo muito claro: colaborar com o discurso na complexa e necessária tarefa de informar ao espectador não apenas que o tempo diegético está dividido em dois planos, mas também em que instante eles se articulam. Por conta disso a retração e desaparecimento da atmosfera sonora divagante relacionada ao delírio de Henry, que se dá no

momento de seu suicídio, soa não como uma ausência, mas como um gesto positivo que sinaliza a invasão definitiva do discurso pela realidade diegética. A partir daí, o espectador começa a compreender a natureza dos sons de proveniência indefinida que se misturavam à textura sonora do filme até então: bebês chorando, vozes ininteligíveis, frases desconexas, ambulâncias, trânsito, sempre situados ao longe e abandonados ao último dos planos de atenção, nada mais eram que vazamentos de uma para outra dimensão da narrativa, tal qual janelas permitindo à realidade contaminar lentamente o delírio de Henry. Observe-se que essa complexa rede de referências sonoras a eventos de um plano diegético até então desconhecido não interfere ou se destaca do fluxo narrativo, mas se encontra organicamente integrada ao contexto sonoro que constitui o ambiente da alucinação – em outras palavras, é elemento essencial de sua orientação estética. Quando o discurso passa a narrar a realidade diegética, relatando a verdadeira circunstância de Henry após o acidente, essa atmosfera sonora se desmancha instantaneamente e o espectador é entregue ao realismo frio do som direto, imediato, das ambulâncias e comentários de curiosos à volta de Henry. A dimensão sonora que antes se esforçava por irromper e resgatar o personagem de seu delírio agora é a única realidade disponível.

Mesmo internamente à alucinação de Henry, no entanto, podem ser identificadas passagens em que a música atua refletindo as discontinuidades de ordem temporal da narrativa. Trata-se dos rápidos *flashbacks* do acidente, interpolados ao longo da alucinação. São cinco analepses externas, situadas a intervalos mais ou menos regulares: 8'37", 30'14", 55'34", 1h12'37", e 1h20'16" de projeção. À exceção da última, esses são os únicos momentos em que há música diegética em *A Passagem*: ouve-se a canção que toca no aparelho de som do carro de Henry, nos momentos anteriores ao acidente. Em meio ao fluxo volúvel do tempo narrativo, essas intervenções de música diegética representam uma tomada de fôlego: são esses os poucos instantes em que se permite ao espectador partilhar de uma dinâmica temporal precisa e ininterrupta. Nesses casos a música diegética atua como uma unidade de medida, um parâmetro capaz de assegurar que o fluxo temporal apresentado no discurso é paralelo ao da história – afinal, se a música está contida na diegese e mesmo assim é representada no discurso sem qualquer distorção de velocidade, então não pode haver qualquer anisocronia entre os dois tempos. Esse argumento se comprova no 4º fragmento de *flashback* (DVD Anexo: Cena 6), em que a montagem estabelece um *looping* dos instantes centrais do acidente, vistos da perspectiva de Henry. Como a música *está contida* na história, ao invés de ser uma intervenção exterior, originada no discurso, sofre a interferência da

edição exatamente da mesma maneira que a imagem em movimento: passa a repetir continuamente o trecho da gravação correspondente *àquele* instante da história.

Formalmente, a música exerce em *A Passagem* uma função articulatória. A velocidade alucinada da montagem é um elemento fundamental à orientação estética do filme – são identificáveis cerca de 60 cenas em pouco mais de 90 minutos de projeção, muitas delas com duração de poucos segundos. Esse ritmo de edição procura reproduzir para o espectador a experiência volúvel do tempo vivida por Henry. Embora pertinente ao argumento do filme, uma montagem tão acelerada poderia facilmente resultar em uma narrativa desconexa ou artificial em exagero, e é para evitar tal deficiência que a música assume uma funcionalidade imediata: articular as transições entre cenas adjacentes. O procedimento é simples: um grande número de cenas se inicia em relativa estabilidade, com personagens em trânsito, conversando brandamente ou mesmo jogando xadrez. Posteriormente, quando um novo elemento vem trazer perturbação à ordem diegética, a música surge em correspondência ao conteúdo emocional sugerido, prossegue até o final da cena e termina somente no início da cena seguinte, que por sua vez prosseguirá sem música até que um conflito se apresente. A inevitável descontinuidade que deriva da interrupção entre as cenas encontra na música um polimento, um agente capaz de abrandar a interrupção do fluxo narrativo. Aqui é válida a noção de contraponto, tal qual apropriada para o cinema por Sergei Eisenstein e discutida por Ney Carrasco (2003): imagem em movimento e som atuam como vozes de uma mesma malha discursiva, em que uma delas (as imagens) respira enquanto a outra (o som) provê continuidade e evita a articulação que derivaria da suspensão simultânea de ambas. Esse procedimento interfere diretamente no ritmo da narrativa, já que a ausência de pausas nega ao espectador oportunidades de reorganizar mentalmente o conteúdo do filme. Somando-se ainda o ritmo apressado da edição, o resultado é um efeito saliente de aceleração do fluxo temporal, já que tudo parece acontecer mais rápido do que o espectador é capaz de assimilar. Embora aparentemente contraproducente, esse procedimento é mais uma vez justificado pelo argumento do filme, em que o que se vê é antes de tudo uma alucinação. Não interessa à condução da narrativa que o espectador compreenda plenamente o que se passa até que sua articulação decisiva, o suicídio de Henry, venha oferecer condições para tanto.

A música não atua sozinha nesse intuito. De fato, o modo de articular as cenas em *A Passagem* é absolutamente característico. Se o procedimento de sustentar o fluxo sonoro enquanto se aplica uma mudança de ambiente diegético é comum na poética do cinema, aqui se verifica uma tentativa de aplicar o mesmo procedimento em relação à imagem em

movimento. Em *A Passagem*, diversas elipses temporais são conectadas pela presença comum de um objeto, seja uma janela, uma porta ou mesmo o rosto de um personagem, que constitui e relaciona os dois instantes. Por exemplo, logo a 2'02" inicia-se uma seqüência em que Sam acorda pela manhã, em sua cama. A cena prossegue, e a câmera fecha em seu rosto. Sem qualquer interrupção de sua expressão, todo o cenário muda e Sam já se encontra andando de bicicleta sobre uma ponte. Em outra cena, a 3'33", Sam conversa com Henry em seu consultório psiquiátrico. Ao final da cena, Henry olha pela janela e já enxerga Sam conversando com Lila a pelo menos 30 metros de distância, no pátio do prédio. A música nesse instante também já se refere à cena seguinte, e na seqüência a narrativa de fato é transferida ao pátio onde Sam e Lila conversam. É evidente nesse procedimento o cuidado em abreviar tanto quanto possível qualquer intervalo capaz de protelar o ritmo alucinado da narrativa. O grande número de acelerações do discurso (os *sumários*) presente em *A Passagem* atua no mesmo sentido, e também aqui a música é chamada a prover continuidade onde se poderia facilmente verificar dobras ou intervalos indesejados. Um exemplo de especial interesse é a cena em que Sam, dentro de um táxi, parte em busca de Mrs. Letham, a mãe de Henry (*DVD Anexo: Cena 7*). Sam aparece falando ao celular no banco de trás, procurando obter junto à faculdade de Henry o endereço ou telefone de sua mãe. Então, sem qualquer interrupção, o conteúdo da conversa muda radicalmente e Sam já está falando com a mãe de Henry, que se recusa a dar informações sobre o filho. Por fim, Sam desliga o celular e o táxi imediatamente encosta em frente à casa de Mrs. Letham. Além da mudança brusca de conteúdo dos diálogos, o único elemento a indicar as elipses é que, do lado de fora do táxi, anoitece instantaneamente quando Sam passa a conversar com Mrs. Letham. Todo o intervalo implícito entre as ligações, bem como após Sam desligar o celular, é confiado à imaginação do espectador, que deve entender por sua própria conta que Sam conseguiu o telefone e endereço de Mrs. Letham, e que isso levou tempo suficiente para que anoitecesse. A música, que prossegue sem interrupções do início ao fim da seqüência, é responsável por “costurar” as elipses e integrar em um só tempo presente um intervalo que, no tempo da história, pode ter levado várias horas.

No que se refere à música e à percepção de tempo, existe ainda uma cena digna de análise individualizada. A 51'05", Henry vai sozinho a um *strip club* (*DVD Anexo: Cena 8*). Lá dentro, em meio às dançarinas, uma grande tela projeta imagens aleatórias de sua própria memória pessoal, desde a vida intrauterina até os instantes derradeiros do acidente. O interesse dessa cena está na relação que se estabelece entre seu conteúdo emocional, a

velocidade da edição, e a curva dramática da música – curiosamente, a mesma do grupo *Massive Attack* (“*Angel*”) empregada em contexto muito semelhante na trilha musical de *Snatch – Porcos e Diamantes* (2000). A música se inicia nos últimos segundos da cena anterior e prossegue até introduzir a cena seguinte. Em seus primeiros instantes, não apresenta intensidade dramática significativa; ao invés disso, procura reproduzir uma atmosfera de transe, por meio de *ostinato* rítmico lento situado em um *looping* de bateria eletrônica e em uma figura curta e repetitiva no contrabaixo elétrico. Há poucas camadas de instrumentação, e a melodia é entoada por uma voz masculina apática e distante. Henry, num primeiro momento, não vê a tela em que sua vida é esmiuçada freneticamente, e mantém a cabeça baixa sobre um balcão. Na ausência do personagem central, a música dirige imediatamente a atenção do espectador para o ritmo das dançarinas, suspensas sobre tiras de tecido, em uma dança lenta e hipnótica. O que se observa aqui, no entanto, não é música diegética, e para isto basta lembrar que a música já soava quando Henry ainda estava fora do clube. Essa ilusão, que se apresenta facilmente à consciência do espectador, resulta justamente da similaridade de movimento entre a música e as dançarinas. Cerca de um minuto depois, quando Henry finalmente repara na projeção, a intensidade da música já é maior, com *looping* mais agressivo, novas camadas de instrumentação e uso de distorções. O próprio conteúdo diegético já seria suficiente para direcionar a atenção do espectador para a projeção, mas é certo que a música colabora nesse processo: nesse instante, seu movimento já é muito mais compatível com as imagens na tela do que com o ritmo indolente das dançarinas. Mais 35 segundos se passam, e Henry finalmente desaba em prantos ao se lembrar de tudo o que vai deixando para trás conforme se aproxima o instante de sua morte. Em correspondência, a curva dramática da música aponta para cima, atingindo e sustentando seu clímax por cerca de 40 segundos, quando um *crossfade* das imagens introduz a cena subsequente. O ritmo da montagem é compatível – conforme a cena transcorre, a sucessão das imagens na projeção se torna cada vez mais rápida. Fica claro que a estratégia empregada na edição dessa cena é a de fazer com que o fluxo temporal em aceleração e a carga dramática ascendente se reforcem simultaneamente. É sintomático o fato de que a música, nesse caso, precede a montagem. Sua curva emocional, estabelecida em primeiro lugar, foi usada como matriz para a aceleração da montagem e para a organização do conteúdo diegético. Assim, o que se verifica é uma relação estreita entre a experiência do tempo e a intensidade emocional dessa mesma experiência. Existe aqui uma compatibilidade direta com a discussão proposta por Bachelard (1988, p. 41),

que procura dissociar o entendimento da duração do conceito sintético e artificial de *extensão* do tempo, e como alternativa o relaciona à *riqueza*, à *intensidade* da experiência.

5.3.5 Conclusões

Em *A Passagem* se verifica, em primeiro lugar, a função decisiva exercida pela memória no processo de recepção de um filme. No caso, essa importância se encontra evidenciada pela própria organização do discurso, que protela até os últimos minutos a revelação de um elemento fundamental à compreensão da história. Mais do que isso, a organização do tempo em *A Passagem*, repleta de descontinuidades de frequência e velocidade narrativas, é pertinente às discussões de Bachelard e Bergson acerca da impossibilidade de se reter na memória a experiência de uma duração, bem como de repeti-la literalmente – o que demandaria “ignorar” tudo o que a memória necessariamente acumula entre o evento e sua repetição.

A análise da maneira como a música se insere no discurso audiovisual de *A Passagem* também oferece observações pertinentes. Do ponto de vista funcional observa-se a recorrência de uma função articulatória, em que a música procura atenuar a interrupção no fluxo temporal do discurso implicada na transição entre as cenas, atuando como uma espécie de “nota pedal” do contraponto audiovisual – aquela que permanece enquanto as outras se movimentam. Além disso, é elemento estratégico na intensificação do caráter emocional de diversas cenas, por muitas vezes sublinhando literalmente a curva dramática implicada nos diálogos e eventos da história.

A dimensão temática da trilha musical em pouco se relaciona à estrutura do tempo narrativo. Por outro lado, esboça relações com o conteúdo diegético (o motivo atribuído a Sam e Lila) e participa da elaboração de sua unidade estética (a recorrência de padrões como repetições constantes de uma mesma nota, e as linhas melódicas descendentes). Mais importante ao aspecto estético do som em *A Passagem* é a minúcia na composição de seus timbres, e principalmente a maneira como a música e os demais planos sonoros diegéticos e não-diegéticos se fundem em uma mesma unidade, que atua destacando quaisquer de seus elementos conforme a necessidade localizada do discurso audiovisual. Há ainda traços de uma transformação temática conectando as duas extremidades do discurso, sem no entanto obter grande efeito sobre sua organização.

Grande parte da contribuição da música à estrutura temporal de *A Passagem* diz respeito aos efeitos de ritmo, como o observado na cena de Henry no *strip club*. Nesse caso, a

intensificação dinâmica do discurso musical é responsável por estabelecer a curva dramática ascendente na cena, e cria um efeito de aceleração ao potencializar a experiência emocional do espectador ao longo de sua duração. Além disso, a função exercida pela música ao minimizar as descontinuidades entre as cenas é também um efeito de ritmo, por tornar menos evidentes suas pausas e desacelerações.

Por fim, o próprio *status* narrativo da música se encontra, em *A Passagem*, relacionada à estrutura temporal: é representativo o fato de que as únicas ocorrências de música diegética coincidem com anacronias do discurso. A recorrência da mesma canção, no caso, rapidamente se transforma em um indicativo da analepse que conduz às cenas imediatamente anteriores ao acidente.

5.3.6 Tabela Analítica de *A Passagem*

A tabela abaixo detalha todas as cenas e inserções de música em *A Passagem*, realizando ainda análises complementares de alguns trechos.

Tempo de projeção	CONTEÚDO DA CENA	TRILHA MUSICAL
0'00"	Henry observa o carro em chamas, sozinho, sentado sobre o asfalto. Levanta-se e caminha na direção da câmera, que fecha em seu rosto até convertê-lo no rosto de Sam.	Violoncelo + guitarra + piano. Um <i>crescendo</i> com novas camadas de cordas e contrabaixo elétrico articula a transição.
2'02"	Sam se levanta da cama, ouve-se um bebê chorando. Olha para uma aliança. A câmera fecha em seu rosto, que é usado como transição para a cena seguinte. Esse procedimento de articulação se repete diversas vezes ao longo do filme.	A música se recolhe no instante da transição, mas o mesmo tema é retomado aos poucos, e agora recebe um looping eletrônico sutil como acompanhamento. Um som de correia de bicicleta articula a passagem para a cena seguinte.
2'27"	Sam anda de bicicleta sobre uma ponte.	Novo processo de acumulação dinâmica sobre o mesmo tema.
2'48"	Sam encontra Lila, sua namorada.	A música pára pela 1ª vez, dando lugar ao diálogo.
O fragmento entre 2'02" e 2'48" é um exemplo típico de narrativa sumária. O trajeto de Sam, do despertar ao encontro com Lila, é resumido a três cenas: a partida, o trajeto e a chegada. A música, que permanece a mesma, atua provendo continuidade às duas elipses implicadas nesse sumário, e por isso não reage estruturalmente a elas. É pertinente observar que essa mesma música faz questão de sublinhar a articulação entre a cena do acidente, mostrada imediatamente antes, e o despertar de Sam, como se procurasse enfatizar que aquela cena não era parte de uma mesma narrativa sumária, como as seguintes.		
3'33"	Sam atende Henry em seu consultório psiquiátrico. Henry olha pela janela. A câmera se move e mostra Sam e Lila conversando em um banco, no pátio do prédio.	Ouve-se sons de trânsito, muito distantes.

6'58"	Sam conversa com Lila – a mesma cena vista há pouco de dentro da janela.	Sons de trânsito, distantes. A música (um acorde suspenso) começa em uma pausa do diálogo, em 7'52", e corresponde a um momento de maior proximidade do casal. É substituída pela música da cena seguinte pouco antes da transição.
8'37"	1º. flashback. Henry dirige um carro, e a câmera está em seu ponto de vista. Ele olha para o lado e vê Athena.	1ª. música diegética do filme, no aparelho de som do carro.
8'47"	Henry anda de trem.	Não há música.
9'53"	Sam e Lila conversam em casa.	Em 10'55" inicia-se, ao piano e ainda de maneira discreta, a música que articula a transição à cena seguinte.
11'32"	Sam e Henry conversam no consultório.	A mesma música termina com uma passagem cromática descendente, antes de se iniciar o primeiro diálogo da cena. Novamente há sons distantes e pouco claros, como o de uma ambulância. A 15'40", inicia-se gradualmente uma textura sonora eletroacústica – na medida em que Henry aproxima-se de revelar que pretende se suicidar.
16'38"	Sam anda pelo manicômio, solicitando a internação de Henry.	Não há música.
18'13"	Sam conta os comprimidos de Lila. Na saída do banheiro, há um recorte da trajetória de Sam: ele aparece perto da pia, e imediatamente depois já está na porta. Ela chega em casa, os dois conversam.	Poucas notas ao piano, misturadas a uma textura eletroacústica. A música pára quando Lila chega. Aos 21'20", inicia-se a música da cena seguinte, ainda com instrumentação reduzida: piano + eletroacústica.
21'48"	Sam caminha na rua, alguns homens içam um piano por fora de um prédio; uma criança corre, tropeça, e seu balão de hélio escapa.	A música iniciada na cena anterior tem um momento de ênfase na conexão entre as cenas; em seguida decresce, e termina na transição para a cena seguinte.
22'14"	Uma conferência de arte. Henry assiste.	Sons de trânsito e ambulâncias.
23'17"	No saguão da conferência, Henry e Sam conversam.	A música se inicia com a referência aos pais de Henry. Mais uma linha melódica lenta ao piano, com eletroacústica e guitarra. Quando Sam e Henry conversam sobre Athena, surgem os primeiros acordes perfeitos maiores do filme.
26'50"	Henry observa uma morsa através de um aquário.	Eletroacústica misturada a sons do tumulto sobre a ponte.
27'35"	Sam e Lila conversam no ateliê dela.	Surge eventualmente o som de um bebê chorando. Quando Lila chama Sam de Henry, a música intervm com uma espécie de mistura desordenada de elementos já empregados antes: eletroacústica, sons do acidente, piano, cordas. Um grande <i>crescendo</i> articula a transição para o flashback da próxima cena.
30'14"	2º Flashback: continuação da cena em que Henry dirige, pouco antes do acidente.	Música diegética, no som do carro.
30'29"	Sam joga xadrez com Leon, que é cego. Henry chega e reconhece Leon, os dois discutem e Leon vai embora. Sam e Henry seguem conversando sobre o incidente.	A música (uma textura sonora grave, envolvendo piano e eletroacústica) aparece discretamente sempre que o nível de tensão da cena se eleva (quando Henry reconhece Leon, e ao longo de seu transtorno posterior).
34'37"	Sam persegue Henry em uma escada.	Prossegue a mesma música da cena anterior, com destaque sobre o piano em uma linha cromática repetitiva (em provável referência à escada).
34'55"	Sam e funcionários do manicômio vão ao apartamento de Henry.	Acordes longos de orquestra de cordas acentuam a surpresa dos personagens ao descobrir o mundo particular de Henry.
36'34"	Sam e Dr. Ren conversam.	Não há música.
37'09"	Henry observa um chafariz. Uma criança e a mãe se aproximam.	Textura sonora afinada, estática.
37'28"	Sam e Lila jantam.	Não há música. Quando Sam e Lila mencionam a intenção de Henry se matar, ouve-se uma ambulância. Quando lembram a tentativa de suicídio de Lila, começa nova música eletroacústica, com cordas e, pela primeira vez no filme, um violão.
40'40"	Ainda na mesma cena, Lila lê o bilhete que vem junto a seu "biscoito da sorte" (" <i>seus problemas vão acabar e a sorte vai sorrir pra você</i> ").	A mesma textura, que já havia cessado, retorna intensamente.
No minuto seguinte, observa-se novo sumário com emprego da música como instrumento de abrandamento das		

descontinuidades de tempo. Sam aparece dentro de um táxi, depois telefonando para Beth – a psiquiatra anterior de Henry, e finalmente chegando à casa dela. A música que costura o trecho é uma mistura tensa de sons eletrônicos e ruídos distorcidos de trânsito e outros sons diegéticos relacionados ao acidente. A intensidade cresce à medida em que Sam entra no apartamento de Beth, sem saber em que estado a encontraria. A luz está apagada.		
41'42"	Sam acende a luz. Beth está sentada no sofá, embriagada. Aqui ocorre uma situação curiosa de eclipse temporal: Sam e Beth aparecem entrando por uma porta e simultaneamente saindo por outra; o intervalo entre ambas foi deliberadamente omitido, sem qualquer preocupação de esconder tal artifício do espectador.	No instante em que a luz é acesa, a música é imediatamente filtrada, restando apenas um acorde suave de sintetizador, que decai rapidamente. A cena prossegue sem música. Um som grave, semelhante ao vento, permanece ao longo de toda a cena. Quando fazem referência a Henry, retorna o som da ambulância.
43'52" – 44'27"		
Aqui se passa um sumário de interesse especial. A busca de Sam pela mãe de Henry se resume a um telefonema de poucos segundos, dentro de um táxi. O conteúdo da conversa, no entanto, é desconexo: primeiro Sam parece estar ligando para a faculdade de Henry, provavelmente em busca do telefone de sua mãe. Então, sem qualquer interrupção, passa a estar conversando com a própria mãe de Henry. Além do conteúdo um tanto obscuro de sua fala, o único elemento capaz de informar o espectador de que trata-se de duas ligações diferentes está fora do táxi: é dia quando Sam contata com o colégio de Henry, mas anoitece instantaneamente quando passa a conversar com sua mãe. É impossível saber quantas ligações ou horas de busca encontram-se implícitas nesse intervalo. A mãe de Henry interrompe a ligação, parecendo não estar disposta a oferecer qualquer informação sobre o filho. Mesmo assim, no instante em que Sam desliga o celular, o táxi encosta em frente à casa dela, indicando uma nova elipse. A música, como nos outros sumários analisados aqui, não sofre qualquer interrupção, e é usada novamente para integrar, em um mesmo tempo de discurso, três tempos diegéticos diferentes.		
44'28"	Sam encontra Mrs. Letham, a mãe de Henry. Ela começa a sangrar. Sam é atacado pelo cachorro, Olive.	Persiste um som grave e contínuo ao longo da cena. Há intervenções eventuais de acordes sintéticos, sublinhando momentos de tensão (a troca de olhares entre Sam e o cachorro; o sangramento de Mrs. Letham). Surgem ao fundo vozes de crianças brincando, conforme Mrs. Letham relembra a infância de Henry.
48'24"	Sam está sendo medicado, após ter sido mordido pelo cachorro. Conversa com o xerife sobre o caso.	Não há música.
51'05"	Henry vai a um strip club. Em meio às dançarinas, uma projeção mostra imagens de sua vida, desde a infância até o acidente.	“Angel”, do grupo <i>Massive Attack</i> . A música se intensifica e adiciona elementos à medida em que a curva dramática da cena se acentua, com o transtorno de Henry e a montagem cada vez mais acelerada.
53'18"	Repete-se a cena em que um piano é içado por fora de um prédio, uma criança tropeça e seu balão voa. Sam percebe o absurdo da repetição e conversa com um dos carregadores.	Não há música.
54'03"	Sam chega em casa e conversa com Lila. A cena de sua entrada pela porta se repete três vezes seguidas. A cena é cheia de cortes muito evidentes, sem justificativa formal clara. Sam se deita, a câmera fecha em seu rosto.	Não há música. Sons distantes e indefinidos persistem ao fundo.
55'34"	3º Flashback. Henry dirige o carro pouco antes do acidente, agora já sobre a ponte. Surge rapidamente a imagem de Sam apontando uma lanterna para seus olhos (que são o ponto de vista da câmera).	Não há música. Ao fundo, um bebê chora.
55'44"	Sam acorda. Sai de casa e encontra Henry do lado de fora. Os dois brigam e trocam várias vezes de rosto, até que passam a dobrar a fala um do outro. Henry ameaça matar Sam, e lhe aponta uma arma.	Não há música. Ruídos metálicos ao fundo intensificam a fusão de personalidades dos dois personagens. Quando Henry menciona a relação de Sam com Lila, inicia-se um tema ao piano.
1h01'08"	Sam toma um táxi e percorre vários restaurantes da cidade, ao longo de algumas horas, à procura de Athena.	A música, um <i>ostinato</i> harmônico de 4 acordes (i / VII / IV6 / VI) com marcação rítmica regular em um <i>looping</i> de bateria, mais uma vez fornece continuidade a uma narrativa sumária, mas agora também lhe atribui ritmo: a regularidade do movimento rítmico e harmônico, nesse caso, remete imediatamente à idéia de fluxo temporal contínuo, e sublinha a aceleração do tempo diegético ao lhe estabelecer uma medida, um referencial.

1h03'14"	Sam encontra uma garçonne, que lhe indica onde encontrar Athena.	A música pára no instante em que se inicia o diálogo – e portanto se encerra o sumário.
1h04'05"	Athena ensaia um trecho de Hamlet. Sam conversa com ela sobre Henry.	Não há música. Quando Athena passa a se lembrar de Henry, surgem sons eletroacústicos e vozes distantes.
1h07'32"	Athena e Sam descem uma escada em espiral. Sam a perde de vista, e passa a correr escada abaixo até escorregar e bater a cabeça. Ocorre um rápido flashback de memórias de Henry. Sam se levanta e sobe as escadas de volta. Ao chegar ao palco, se depara com a mesma cena do ensaio de Athena, ocorrida há pouco.	A cena é inteiramente recortada por sons eletroacústicos e eletrônicos graves, que ganham intensidade conforme Sam corre na escada e ao longo do flashback, e em seguida diminuem. Essa textura é retomada intensamente quando Sam reencontra Athena no palco.
1h09'16"	Sam corre novamente escada abaixo. Para acelerar sua chegada à parte de baixo, a câmera aponta para baixo, pelo meio do vão da escada em espiral, e mergulha até uma aliança caída no chão.	A eletroacústica tem uma gestualidade muito intensa e acelerada, embora sem qualquer indício de regularidade, no que parece uma referência à confusão mental de Sam e à sua urgência em chegar ao chão.
1h09'27"	Leon é surpreendido por Henry em seu apartamento. Henry faz Leon voltar a enxergar.	Por grande parte da cena, o ambiente sonoro é estabelecido pela chuva, do lado de fora. A seqüência da cura tem como trilha musical um piano tocando uma seqüência harmônica muito lentamente. Mais adiante, na conversa posterior entre os dois personagens, uma orquestra de cordas passa a executar uma frase no registro grave.
1h12'37"	4º flashback. Henry dirige o carro e ocorre o acidente, cuja parte final é repetida várias vezes, em <i>looping</i> .	A mesma música diegética dos flashbacks anteriores.
1h13'14"	A câmera afasta-se do acidente e mostra que a cena está passando na televisão da vitrine de uma loja. Sam passa em frente e anda várias quadras sob a chuva, até chegar a uma livraria.	Mais uma vez se repete a estratégia de usar uma mesma música, com rítmica regular, para fornecer continuidade e ritmo a uma narrativa sumária.
1h13'53"	Sam bate à porta da livraria até que o deixem entrar. Ele procura por Henry.	Não há música.
1h15'24"	Henry assiste, na chuva e através de um vidro, a uma aula de dança de que Athena participa.	Tema musical lento, novamente um <i>ostinato</i> harmônico de quatro acordes, com violão, piano, cordas e percussão grave.
1h17'15"	Sam conversa com Lila em um telefone público. Ao desligar, encontra Leon, que agora enxerga. A cena alterna imagens do diálogo de Leon com Sam e de Lila descobrindo vários quadros de Henry em sua própria casa. Por fim, Sam corre para tentar evitar o suicídio de Henry na ponte; Lila corre escada abaixo (repete-se o sumário em que a câmera mergulha pelo vão da escada) e encontra uma grade fechada; e Leon termina caminhando sozinho, admirando o mundo com sua visão recém-adquirida.	Uma mesma música une as discontinuidades que agora não são de tempo, mas de espaço – a partir do momento em que Sam desliga o telefone, alternam-se imagens dos acontecimentos subseqüentes dos dois lados da linha. A música, mais uma vez, é uma frase lenta ao piano, com <i>ostinato</i> harmônico de 4 compassos.
1h20'16"	5º e último flashback do acidente, visto em <i>slow-motion</i> de dentro do carro, mostrando estilhaços e Athena sendo lançada pelo vidro.	O piano da cena anterior se converte em textura eletroacústica, somada a sons distantes do acidente.
1h20'33"	Henry observa uma vitrine. Ao se virar para a rua, sua cabeça começa a sangrar. Todo o trânsito e os passantes param para observá-lo.	Piano misturado a sons eletroacústicos metálicos, em uma textura estática.
1h21'37"	Os trens em que andam Sam e Henry emparelham, e ambos se olham pelas janelas.	Segue a mesma música da cena anterior, à exceção de um <i>crescendo</i> de cordas que surge ao final, quando a imagem em movimento mostra trilhos sendo deixados pra trás a uma velocidade muito acelerada.
1h22'09"	Sam desce na estação e corre sobre a ponte até encontrar Henry. Usa então seus últimos argumentos para tentar evitar o suicídio.	Mais uma vez, uma mesma música com pulso regular ajuda a resumir o trajeto de Sam, e é substituída por novo tema circular ao piano (<i>ostinato</i> de 4 acordes) quando começa o diálogo. Conforme o diálogo evolui, surgem novas camadas de instrumentação e um <i>looping</i> eletrônico lento.
1h25'05"	Henry se suicida com um tiro na boca.	A música é substituída por um barulho intenso de vozes e ruídos sintéticos.
1h25'10"	A fumaça do tiro se converte na luz da lanterna de Sam, apontando para a câmera	A ausência de música reflete o momento de máxima realidade da história. Ouvem-se sons de trânsito muito

	(ponto de vista de Henry). O filme chega finalmente ao plano da realidade: Henry está caído sobre a ponte logo após o acidente, e Sam acaba de chegar e procura prestar os primeiros socorros. Vários personagens já mostrados ressurgem à sua volta.	próximo, correspondendo ao movimento sobre a ponte. Quase não persiste qualquer som não-diegético, exceto um som grave semelhante ao vento, ainda reflexo da percepção alterada que Henry tem da realidade.
1h26'17"	Henry aparece deixando o carro em chamas. Nesse instante o discurso procura sugerir que essa imagem, bem como tudo que se viu até a cena anterior, era resultado dos delírios que a mente de Henry criava a partir do que via e ouvia a seu redor.	Inicia-se uma textura instrumental suave, com piano e cordas formando acordes em desenvolvimento lento, sobreposta por uma vocalização sem palavras. A música parece querer sugerir uma atmosfera de transcendência.
1h26'39"	A narrativa retorna à realidade. Sam, que é médico, é auxiliado por Lila, que é enfermeira, na tentativa de manter Henry vivo.	A música cessa, novamente refletindo o retorno à realidade. Lentamente ressurgue uma textura instrumental suave, sublinhando a emoção de Henry ao lembrar-se de Athena, que pretendia pedir em casamento. A música finalmente interrompe no momento em que Henry pára de reagir, e sua ausência soa como um gesto afirmativo, informando o cessar da vida do personagem.
1h30'13"	O corpo de Henry é recolhido. Sam e Lila conversam sobre o ocorrido, e saem para um café.	Não há música, e os sons de <i>background</i> inteiramente diegéticos (do trânsito ao redor) são muito presentes. Aos poucos, surge uma transformação do tema de abertura do filme.

Tabela 5.3: Análise de *A Passagem*.

CAPÍTULO 6

CONCLUSÕES E IMPLICAÇÕES

Leitura, análise e reflexão constituem, em conjunto, um caminho que se permite revelar apenas aos poucos. Percorrê-lo com intensidade é uma experiência única, no sentido mais rigoroso do termo: tal como Bergson (2001) já antecipava, uma mesma consciência não pode existir mais do que um instante; qualquer coisa que se viva, e já não se tem os mesmos olhos.

Nunca mais se escreve uma dissertação de mestrado pela primeira vez. A enorme montanha-russa de angústias, euforias, desorientações, medos, descobertas, decepções, o lento nascer de cada palavra, o receio do que não se conhece nem se sabe como lidar, o processo de buscar um conhecimento a princípio hermético e inacessível, assimilá-lo a muito custo, discuti-lo, compará-lo e finalmente projetá-lo novamente, sob um olhar um pouco mais amplo; nada disso deve voltar, não com a mesma força torrencial que torna essa experiência excepcional. É a dolorida concepção do poder de crítica, uma faculdade do qual não se pode mais livrar, e de cuja responsabilidade não se deve fugir. Essa é a conclusão central do trabalho. De que aprender deixa marcas.

Compreender o tempo é uma tarefa das mais complexas, e seria um tanto quanto pretensioso tomá-la como objetivo. De um conceito como esse, no máximo se pode aproximar. Isso foi feito. O tempo como intuição da consciência, os modos de se transformá-lo em instrumento para se contar histórias, o envolvimento da música com esse processo – todos foram objetos de pensamento, de reflexão intensa e produtiva sob muitos aspectos.

Partindo na direção dos objetivos, conforme traçados a princípio, foram identificados procedimentos de aplicação do som como facilitador do entendimento do enredo, em circunstâncias de descontinuidade temporal muito pronunciada: é o caso, por exemplo, dos ruídos elétricos que articulam as analepses em *Irreversível* (2002). Há também casos em que a música atenua esse mesmo tipo de descontinuidade, atuando à maneira prevista por Claudia Gorbman (1987, p. 6), para quem a música “arredonda as arestas, mascara as contradições, e reduz as descontinuidades espaciais e temporais com sua própria continuidade melódica e

harmônica”⁷⁵. Isso acontece com muita frequência em *A Passagem* (2005), em que a música é chamada a costurar uma montagem extremamente fragmentada e veloz.

Ficaram igualmente demonstrados casos em que a música altera a experiência de tempo do espectador, com efeitos sobre o ritmo da narrativa. Esse procedimento foi detalhado em cenas de *Prospero's Books* (1991), onde a música impõe o ritmo da procissão de Próspero; *A Passagem*, em que a música conduz o ímpeto dramático e a velocidade da montagem da cena no interior do *strip club*; e em *Irreversível*, em que o envolvimento emocional proporcionado pelo *Allegretto* da 7ª Sinfonia de Beethoven beira o esquecimento do tempo cronológico. Foram observados também efeitos sobre a impressão de realidade de algumas cenas, notadamente em *Prospero's Books*, que possui a abordagem narrativa menos verossímil entre os filmes analisados, e ganha fluidez e naturalidade com a atuação da música.

Também se verificou que a música atua de maneira diferente em contexto diegético e não-diegético. Isso se deve ao fato de que, quando contida na cena, a música não pode evitar vincular-se ao tempo da história, e por consequência acaba destacando a isocronia, a paridade entre tempo narrado e tempo da narração – o contrário do que se verifica em circunstância não-diegética, quando é frequentemente associada a anacronias e anisocronias. Um caso bastante incomum foi analisado em *A Passagem*, quando, no momento do acidente, a música que toca no aparelho de som do carro de Henry entra em *looping*, acompanhando a edição das imagens. Nessa circunstância, seu caráter diegético se torna especialmente explícito.

A transformação temática foi objeto de análise nos três filmes, e mostrou-se um recurso estrutural viável em *Prospero's Books* e *A Passagem*, viabilizando a formação de conotações extra-musicais, como temas associados a contextos e personagens. No entanto, não foi observado nenhum uso efetivo da transformação temática que se relacionasse à organização do tempo narrativo. Uma possível causa para essa incompatibilidade se encontra no próprio conceito da transformação temática, que, conforme observado por Rudolph Rétí (1961), pretende ser oculta à percepção. Segundo Rétí, quando um compositor quer evidenciar a elaboração de um material, fala-se em *variação*, e não em *transformação*. É o caso, por exemplo, do *tema com variações*, que pode funcionar até mesmo como uma demonstração de virtuosismo do compositor. A transformação temática, ao contrário, consiste em identidades subliminares entre os temas – que, embora possam ser percebidas,

⁷⁵ “(...) it rounds off the sharp edges, masks contradictions, and lessens spatial and temporal discontinuities with its own melodic and harmonic continuity.”

difícilmente serão racionalizadas. Em função disso, esse tipo de procedimento pode atuar provendo uma coerência interna ao discurso musical, mas não se pode esperar que o espectador relacione a transformação temática à articulação do tempo, porque isso demandaria percebê-la conscientemente.

Como já discutido, as relações da música com a percepção e organização do tempo narrativo em cinema representam um objeto de pesquisa ainda incipiente e carente de aprofundamentos. Assim, espera-se que esse trabalho atue, no mínimo, incentivando a realização de análises em quantidade e profundidade sempre maiores. Que seja fértil, a exemplo de seu próprio tema. Por fim, resta relatar uma última experiência dissertativa: uma angústia suave, ainda que incômoda; uma certa melancolia que chega por antecipação. Uma dificuldade, enfim, em digitar o último ponto final. Isso deve exigir um desapego que não se aprende escrevendo, ao menos não na primeira vez. Para retardar a despedida, o último ponto fica em branco, e será preenchido a mão, apenas no último instante; talvez, assim, o próximo trabalho não pareça tão distante, e no lugar de um reinício se encontre uma continuação

REFERÊNCIAS

1. Bibliográficas

AUMONT, Jacques (*et al.*). **A Estética do Filme**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

BACHELARD, Gastón. **A Dialética da Duração**. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BOLTZ, Marilyn. **The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks**. In: *Memory & Cognition*, v.32(7), pp. 1194-1205. 2004.

BORGES NETO, José. **Música É Linguagem?** In: *Anais do 1º. Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes, 2005.

BRADBURY, Malcolm. **O Mundo Moderno: Dez Escritores**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. **Se Um Viajante Numa Noite de Inverno**. Tradução: Margarida Salomão. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

CARRASCO, Ney. **O Compositor Camaleão**. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes, 2005.

CARRASCO, Ney. **Syngkhronos: a formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. **Aspectos da Abstração na Cognição Musical e Imagética**. In: *Ictus*, v.8, pp. 1-23. 2007.

COHEN, Annabel. **Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure**. In: *Canadian Psychology*, v.43(4), pp. 215-232. 2002.

COOPER, Barry (org.) **Beethoven: Um Compêndio**. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

COOPER, Barry. **Beethoven and The Creative Process**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-Century Music**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1989.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

EDER, Jens. **Ways of Being Close to Characters**. In: Film Studies, n. 8, pp. 68-80. 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FISCHOFF, Stuart. **The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences**. Disponível em:

<<http://www.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5filmmusic.pdf>>. 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1976.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

LEWIS, Christopher. **The Mind's Chronology: Narrative Times and Harmonic Disruption in Postromantic Music**. In: The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality. Kinderman, William e Krebs, Harald (editores). Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 114-149. 1996.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **Significação no Cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MICZNIK, Vera. **Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler**. In: Journal of the Royal Musical Association, v.126 (2). Oxford: Oxford University Press, 2001.

POSNER, Michael, NISSEN, Mary & KLEIN, Raymond. **Visual Dominance: An Information-Processing Account of its Origins and Significance**. In: Psychological Review, vol. 83, n. 2, pp. 157-171. Disponível em: <<http://www.apa.org/journals/rev/>> . 1976.

RENNER, Karen. **Repeat Viewings Revisited: Emotions, Memory, and Memento**. In: Film Studies, n. 8, pp. 106-115. 2006.

- RÉTI, Rudolph. **The Thematic Process in Music**. London: Faber & Faber, 1961.
- RÉTI, Rudolph. **Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven**. New York: Da Capo Press, 1992.
- RICHTER, David. **Your Cheatin' Art: Double Dealing in Cinematic Narrative**. In: Narrative, v.13 n.1. Athens: Ohio University Press, 2005.
- SAFATLE, Vladimir. **David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas**. In: Trópico – Idéias de Norte a Sul. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1682,1.shl>>. 2003.
- SEINCMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2002.
- SLOBODA, John. **The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SONG, Moo. **The Evolution of Sonata-Form Design in Ludwig van Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22**. University of Texas at Austin: dissertação de doutorado, 2002. Disponível em: <<http://dspace.lib.utexas.edu/handle/2152/610>>.
- STERNBERG, Robert. **Psicologia Cognitiva**. Tradução: Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

2. Filmográficas

- 2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. Música: György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss II e outros. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter e outros. 141 min. Inglaterra/EUA, 1968.
- 21 GRAMAS. Direção: Alejandro González-Iñárritu. Produção: Alejandro González-Iñárritu, Ted Hope e Robert. Roteiro: Guillermo Arriaga. Música: Gustavo Santaolalla. Intérpretes: Sean Penn, Benicio Del Toro, Naomi Watts, Danny Huston e outros. 125 min. EUA, 2003.
- ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Jonathan Demme, Vincent Landay e Edward Saxon. Roteiro: Charlie Kaufman e Donald Kaufman, baseado em livro de Susan Orlean. Música: Carter Burwell. Intérpretes: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Cara

Seymour e outros. 114 min. EUA, 2002.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Roteiro: Christopher Nolan. Música: David Julyan. Intérpretes: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano, Mark Boone Junior e outros. 120 min. EUA, 2001.

AMORES BRUTOS. Direção: Alejandro González-Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. Música: Gustavo Santaolalla, Antonio Veja. Intérpretes: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero e outros. 153 min. México, 2000.

APOCALIPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: American Zoetrope. Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola. Música: Carmine Coppola e Francis Ford Coppola. Intérpretes: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Frederic Forrest, Dennis Hopper, Harrison Ford e outros. 153 min. EUA, 1979.

CIDADE DOS SONHOS. Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein, Joyce Eliason, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde e Mary Sweeney. Roteiro: David Lynch. Música: Angelo Badalamenti. Intérpretes: Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Harring, Ann Miller e outros. 145 min. França/EUA, 2001.

CLUBE DA LUTA. Direção: David Fincher. Produção: Arnon Milchan, Art Linson, Ross Grayson Bell e Cean Chaffin. Roteiro: Jim Uhls. Música: Dust Brothers. Intérpretes: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter e outros. 139 min. EUA, 1999.

CORRA LOLA CORRA. Direção: Tom Tykwer. Produção: Stefan Arndt. Roteiro: Tom Tykwer. Música: Reinhold Heil. Intérpretes: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Armin Rohde e outros. 81 min. Alemanha, 1998.

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Dany Wolf. Roteiro: Gus Van Sant. Intérpretes: Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnell e outros. 81 min. EUA, 2003.

E O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming. Produção: David Selznick. Roteiro: Sidney Howard. Música: Max Steiner. Intérpretes: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland e outros. 222 min. EUA, 1939.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty, Noel Marshall. Roteiro: William Peter Blatty. Música: Steve Boeddeker. Intérpretes: Ellen Burstyn, Linda Blair, Max von Sydow, Mason Miller e outros. 122 min. EUA, 1973.

FESTIM DIABÓLICO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Patrick Hamilton, Hume Cronyn e Arthur Laurents. Música: David Buttolph e Francis Poulenc. Intérpretes: James Stewart, John Dall, Farley Granger, Cedric Hardwicke e outros. 81 min. EUA, 1948.

A FONTE DA VIDA. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Arnon Milchan, Eric Watson e Iain Smith. Roteiro: Darren Aronofsky e Ari Handel. Música: Clint Mansell. Intérpretes: Hugh Jackman, Rachel Weisz, Ellen Burstyn e outros. 96 min. EUA, 2006.

A ESTRADA PERDIDA. Direção: David Lynch. Produção: Deepak Nayar, Tom Sternberg e Mary Sweeney. Roteiro: David Lynch e Barry Gifford. Música: Angelo Badalamenti. Intérpretes: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Natasha Gregson Wagner e outros. 128 min. França/EUA, 1997.

HERÓI. Direção: Zhang Yimou. Produção: William Kong e Zhang Yimou. Roteiro: Li Feng, Zhang Yimou e Wang Bin. Música: Tan Dun. Intérpretes: Jet Li, Tony Leung, Maggie Cheung, Zhang Ziyi e outros. 96 min. Hong Kong/China, 2002.

O HOTEL DE UM MILHÃO DE DÓLARES. Direção: Wim Wenders. Produção: Bono Vox, Bruce Davey, Wim Wenders, Nicholas Klein e Deepak Neyer. Roteiro: Wim Wenders. Música: Intérpretes: Jeremy Davies, Mel Gibson, Milla Jovovich, Jimmy Smiths e outros. 132 min. Alemanha/Reino Unido/EUA, 2000.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick, Jan Harlan e Martin Richards. Roteiro: Stephen King, Stanley Kubrick e Diane Johnson. Música: Wendy Carlos, Rachel Elkind, Béla Bartók e outros. Intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers e outros. 146 min. EUA/Inglaterra, 1980.

IRREVERSÍVEL. Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon. Roteiro: Gaspar Noé. Música: Thomas Bangalter. Intérpretes: Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel, Philippe Nahon e outros. 99 min. França, 2002.

KOYAANISQATSI. Direção: Godfrey Reggio. Produção: Francis Ford Coppola, Godfrey Reggio. Roteiro: Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole. Música: Philip Glass. 87 min. EUA, 1982.

LADRÕES DE SABONETE. Direção: Maurizio Nichetti. Produção: Ernesto Di Sabro. Roteiro: Mauro Monti, Maurizio Nichetti. Música: Manuel De Sica. Intérpretes: Maurizio Nichetti, Caterina Sylos Labini, Federico Rizzo, Heidi Komarek e outros. 90 min. Itália, 1989.

LARANJA MECÂNICA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Si Litvinoff. Roteiro: Stanley Kubrick. Música: Wendy Carlos, Rachel Elkind. Intérpretes: Patrick Magee, Malcolm McDowell e outros. 136 min. Inglaterra, 1971.

MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO. Direção: Marc Forster. Produção: Lindsay Doran. Roteiro: Zach Helm. Música: Britt Daniel, Brian Reitzell. Intérpretes: Will Ferrell, Maggie Gyllenhaal, Dustin Hoffman, Emma Thompson e outros. 113 min. EUA, 2006.

MATRIX. Direção: Larry Wachowski e Andy Wachowski. Produção: Joel Silver. Roteiro: Larry Wachowski e Andy Wachowski. Música: Don Davis. Intérpretes: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving e outros. 136 min. EUA/Austrália, 1999.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau. Roteiro: Bram Stoker e Henrik Galeen. Música: Hans Erdmann. Intérpretes: Max Schreck, Gustav von Wangernheim, Greta Schröder, Alexander Granach e outros. 94 min. Alemanha, 1922.

A PASSAGEM. Direção: Marc Forster. Roteiro: David Benioff. Música: Asche & Spencer. Intérpretes: Ewan McGregor, Naomi Watts, Ryan Gosling, Bob Hoskins e outros. 99 min. EUA, 2005.

A PROFECIA. Direção: Richard Donner. Produção: Harveny Bernhard. Roteiro: David Seltzer. Música: Jerry Goldsmith. Intérpretes: Gregory Peck, Lee Remick, David Warner, Patrick Troughton e outros. 111. Inglaterra/EUA, 1976.

PROSPERO'S BOOKS. Direção: Peter Greenaway. Produção: Masato Hara, Kees Kasander, Katsufumi Nakamura, Yoshinobu Namano, Denis Wigman e Roland Wigman. Roteiro: Peter Greenaway. Música: Michael Nyman. Intérpretes: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc, Erland Josephson e outros. 129 min. Inglaterra, 1991.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alma Reville, Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin e outros. 109 min. EUA, 1960.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Minoru Jingo. Roteiro: Akira Kurosawa. Música: Fumio Hayasaka. Intérpretes: Toshiro Mifune, Machiko Kyō, Masayuki Mori e outros. 88 min. Japão, 1950.

O SEXTO SENTIDO. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Kathleen Kennedy, Frank Marshall e Barry Mendel. Roteiro: M. Night Shyamalan. Música: James Newton Howard. Intérpretes: Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette, Olivia Williams e outros. 107 min. EUA, 1999.

O SHOW DE TRUMAN. Direção: Peter Weir. Produção: Scott Rudin, Andrew Niccol, Adam Schroeder e Edward S. Feldman. Roteiro: Andrew Niccol. Música: Burkhard Dallwitz e Phillip Glass. Intérpretes: Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris, Noah Emmerich e outros. 103 min. EUA, 1998.

SNATCH: PORCOS E DIAMANTES. Direção: Guy Ritchie. Produção: Matthew Vaughn. Roteiro: Guy Ritchie. Música: Noel Gallagher, Massive Attack, John Murphy, Tim Rowlands. Intérpretes: Benicio Del Toro, Dennis Farina, Vinnie Jones, Brad Pitt e outros. 103 min. Reino Unido/EUA, 2000.

TRÊS ENTERROS. Direção: Tommy Lee Jones. Produção: Michael Fitzgerald e Tommy Lee Jones. Roteiro: Guillermo Arriaga. Música: Marco Beltrami. Intérpretes: Tommy Lee Jones, Barry Pepper, Julio Cedillo, Dwight Yoakam. 121 min. EUA/França, 2005.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown, Richard Zanuck. Roteiro: Peter Benchley, Carl Gottlieb. Música: John Williams. Intérpretes: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary e outros. 124 min. EUA, 1975.

VÊNUS. Direção: Roger Michell. Produção: Kevin Loader. Roteiro: Hanif Kureishi. Música: David Arnold e Corinne Bailey Rae. Intérpretes: Peter O'Toole, Leslie Phillips, Jodie Whittaker, Richard Griffiths e outros. 95 min. Inglaterra, 2006.

3. Discográficas

BANGALTER, Thomas. **Irréversible**. Roulé, 2003. 1 CD.

NYMAN, Michael. **Prospero's Books**. Polygram Records, 1991. 1 CD.

ASCHE & SPENCER. **Stay**. Twentieth Century-Fox Film Corporation, 2005. 1 CD.

ANEXOS

1. DVD Anexo: Índice de Cenas

1. Tema de Próspero
2. Ariel encanta Ferdinando
3. *Rectum*
4. *Allegretto*
5. *Seeing Things*
6. *Flashback 4*
7. Táxi
8. *Strip club*

2. CD Anexo: Índice de Faixas

Os nomes das faixas preservam os títulos originais das músicas, conforme referenciados nas edições das trilhas sonoras de *Prospero's Books* (NYMAN, 1991) e *A Passagem* (ASCHE & SPENCER, 2005).

1. *Prospero's Magic*
2. *History of Sycorax*
3. *Miranda*
4. *Cornfield*
5. *Prospero's Curse*
6. *You're Real*
7. *Stay with Me*
8. *Mahlus Gardens*
9. *Sam and Lila*
10. *Opening Bridge*
11. *I'm Never Gonna Sleep Tonight*